السلسلة الثقافية

حماد اليمبي

فن الاخراج التلفزيوني



م. سرمد حاتم شكر

فن الاخراج التلفزيوني

حماد اليمبي

فن الإخراج التلفزيوني



المركز العربي
للثقافة والعلوم

طباعة . نشر . توزيع

ص. ب: ٥٧٣٩ - ١٣ بيروت - لبنان

التليفزيون . . معجزة القرن العشرين

ان كـان العلم قـد حقق معجـزات عـديـدة خـلال القرون الأخيرة. . فـان التليفزيـون يعتبر بحق ـ هـو قمة هذه المعجزات جميعاً . .

وان كانت معظم الاختراعات الحـديثة الهـامة وليـدة الصدفة، فان جهاز التليفزيون هـو الآخر وليـد ملاحـظة عابرة . . فان قصة التليفزيون ترجع الى عـام ١٨٧٣ وقد قصصت في كتابي السابق (جولة مع التليفزيون) قصة (مـاي ـ May) عـامـل التليغـراف بـاحـدى القـرى الأمـريكيـة وكيف أنـه اكتشف اختـلال عمـل آلتـه كلما سقـطت عليـهـا أشعـة الـشمس وكـيف أن رؤ سـاءه والمختصين استطاعـوا بعد ذلـك اكتشاف طـريقة تحـويل الـطاقة الضـوئية الى طـاقة كهـربائيـة، ومنذ ذلـك الحين بدأت الفكرة الاولى في تكوين خلايـا السلينيوم الضـوئية التي تعتبر الاساس الذي قامت عليه فكرة التليفزيون .

والترجمة الحرفية لكلمة (Television) هي « الرؤية على البعد » ولقد كتب الكتاب منذ آلاف السنين عن ذلك اليوم الذي يستطيع فيه الانسان أن يرى ما يحدث وراء الأفق، فلقد كانت تذهلهم بل وما زالت تذهلنا نحن تلك القدرة الخارقة لدى بعض الناس أن يروا ما يحدث على بعد أميال منهم، وقصة زرقاء اليمامة ما زالت تحكي لنا وهي تلك الفتاة اليمنية التي كانت تقص على أهلها ـ وهم في ذهول ـ ما تراه على البعد البعيد عندما تقف في شرفة وتوضع لهم ما تحمله هذه القوافل من البضائع والسلع، فتمنح أهلها الأمل الذي يتحقق حتماً بعد يوم أو يومين بوصول تلك القوافل اليهم.

بل أن بعض الناس يرى ـ بحاسة خاصة ـ ما يحدث في مدن أخرى، ويحضرني الآن بعض ما نشره يوماً أنيس منصور بجريدة أخبار اليوم من حكايات لها طعمها اللذيذ الخاص، فقد ذكر ان الممثل السوفيتي المعروف « نيكولاييف » جلس في موسكو ذات يوم من أيام ربيع سنة ١٩٦٦، وفي مدينة لينتجراد جلس شخص آخر ـ والمسافة بينهما كالاسكندرية وأسوان ـ وكان

كـل منهما في غـرفة منعـزلة تمـاماً لايسمـع صوتـاً ولايرى أحـداً. ولكن أحيط بأجهـزة التسجيل لحـركاتـه ودورتـه الدموية والهوائية ودرجات حرارته والعـرق الذي يفـرزه، وأجهزة أخرى لتصوير خلايا المخ أثناء التفكـير أو الكلام وكـان مع نيكـولاييف في موسكـو كـرة معـدنيـة ملونـة، وطلبـوا منه أن ينقـل أحساسـه الى الشخص الجـالس في لينتجـراد وبعـد عشـر دقـائق وفي الـوقت المحـددلإرسال واستقبـال الاحساسيس بينهـما كتب الرجـل في لينتجراد: جسم كروي ثقيل يزن نصف كيلو جراماً ولونه أحمر.

وقد أعاد العلماء هـذه التجربـة عدة مـرات، وغيروا وبدلوا الأشياء التي يحملها الممثل وكانت التجـربة في كـل المـرات ناجحـة، وتمكن نيكولاييف من أن ينقـل صـورة الأشيـاء فكريـاً الى الرجـل الآخر، وكـان على العلماء أن يجـدوا تفسيراً علميـاً لهذه الـظاهرة المؤكـدة، كيف ينقل الانسان أفكاره الى انسـان آخر يبعد عنه مئـات الأميال بمجـرد أن يفكـر في الأشيـاء التي امـامـه وأن يفكـر في الشخص الآخر ما هو السر وراء هـذه القدرة الهـائلة على الإرسال؟ والقدرة الخارقة على الاستقبال؟ وهل هذه القدرات (مزايا خاصة) يمكن إستخدامها في صناعة

التلفزة. . . دون ما أجهزة أو معدات. . . وهل يمكن غرس هذه المزايا في الناس ثم تنميتها بعد ذلك؟ وهل يمكن إعداد محطات إرسال وإستقبال بشرية للتليفزيون؟ كيف يمكن الاستفادة من هذه القدرات؟ وكيف يمكن مثلاً ـ إيصال معلومات لأشخاص في أماكن مختلفة دون الحاجة الى اتصالات سلكية او لاسلكية أو « شفوية » (لا تتعرض لأجهزة التجسس المعادية القادرة على التقاط أي شيء أو تفسيره؟)

ان نيكولاييف يقول: أنه فقط يلقى بأحاسيسه تجاه الأشياء التي أمامه داخل نفسه وأعماقه يتركها تستقر بها تماماً أثناء اللحظة التي يتخيل صورة الرجل الآخر مع التركيز في التفكير عليه، ولكنه لايعرف كيف يتم الاتصال أو كيف تنتقل الصورة والافكار أما عند استقباله لافكار وصور من الرجل في لينتجراد فانه يقول: يأتي ذلك بعد التفكير فيه وأركز عقلي على صورة وجهه وعينيه، وفجأة أشعر بشيء قد تسلل بداخلي كأن يداً خفية قد ضغطت على مفتاح خاص داخل نفسي، فأكتب وأسجل أو أقول ما رأيت ولكني بكل تأكيد ـ لاأعرف كيف يحدث ذلك؟ والغريب أن كل

ذلك يحدث في الاتحـاد السوفيتي وفي الستينـات من القرن العشـرين حيث يسـود التفكــير العلمي المعمـلي، وحيث يجب أن يعـرف الانسان كـل مـا حـولـه وأن يفهمـه وأن يستفيد من كل ما فهمه وبذلك يدفع الآفـاق العلمية الى مجالات واسعة وقد انعقد لـذلك مؤتمـر دولي في موسكـو سنـة ١٩٦٧ وحضـره عــدد من العلماء من دول كثيـرة، فهل يستطيعون يومـاً ما ـ عمـل محطات بشـرية لـلارسال والاستقبـال التليفزيـوني!؟ واذا تـركنـا الاتحـاد السـوفيتي ومؤتمراته المعملية الى الدنيا الجديدة ـ أمريكـا ـ في الجانب الآخر من العالم لنلتقي هناك باحـدى الشخصيات المغـرية المعـروفة (ادجـار كايس) الـذي يستطيـع أن يقـول من الـذي يقف وراء الباب أو النـافذة وهـو ممـدد في فـراشـه داخـل غرفـة مغلقـة، بـل أنـه يصف مـلابسـه، وعنـده القدرة ـ اذا أخرج أحـدهم ورقة من جيبـه فانـه يستطيـع أن يقرأها، ويواجه ادجـار بسؤال يعاني منـه كثيراً: مـاذا تستفيـده من ذلك؟ ولكن جـوابه عـادة: لاشيء ولاحيلة لي في هذه القوة الغريبة ولا أعرف من أين جاءت. . . وعلى العلماء أن يعرفوا وأن يفهموا وأن يواصلوا البحث.

وفي أمـريكـا ايضـاً ذلـك الـرجـل المتـوسط الـطول والـذي لايـزيـد وزنـه عن ٧٥ كيلو جـراماً في العقـد الخامس من عمره، ويضع منظاراً غليظاً على عينيـه ـ فهو ضعيف البصـر الى حد مـا ـ وهو بـائع في أحـد المحلات التجارية ـ لايـزاول رياضـة ولكنه أحيـاناً يسبـح وأحيانـاً يقـرأ ويدخن ويشـرب في المناسبـات فقط، انسان عـادي تماماً، فهـو زوج وله أربعـة أولاد ذكور أنجبت لـه زوجته ثلاث بنات توفين في ظـروف متشابهـة، وليس له اخـوة، متوسط الحال مـادياً، ولايضـايق (آلان برويـك) الا أن علماء أمريكا يستدعونه كثيراً في ساعات مـزعجة، أحيـاناً بعـد أن يدخـل فراشـه بلحـظات أو في عـز النـوم وبعـد سـاعات السهـر أو الأرق، وقد يكـون ذلك بعـد الاكـل مباشرة. ولكنـه دائماً يتلمس للعلماء العـذر فانهم يعـطونه أجرا عن هذا الازعـاج، ولأنه يـدرك تمامـاً مدى احتيـاج العلماء الى ارهـاقه وازعـاجه من أجـل أن يصلوا الى سـر المقـدرة الغريبـة التي يتمتع بهـا فأنـه ـ آلان هذا ـ يـطلب منـك أن تأتي بكـاميـرا، فيهـا فيلم ملون، وتقف أمـامـه والكاميرا في مـواجهة عينيـه. وبعد فتـرة يسمح لـك بأن تلتقط صـورة لعينه، وبعـد تحميض الصـورة وطبعهـا لن

تتمكن من ضبط نفسك من فرط الدهشة والاستغراب، فانك حتماً ستجد شيئا عجيبا في تلك الصورة. تجد صورة لبرج ايفل أو للاهرام أو للكرملين. . حدث ذلك عشرات المرات بل مئات المرات. . ولكن كيف؟ أنه يتخيل الشيء المراد نقل صورته ثم يركز تفكيره تماماً عليه، ويملأ نفسه وعقله بصورته وينقل الصورة الى عينيه ثم يركزها بها، ثم يدفع بعد ذلك هذه الصورة الى العدسة. . وهو بهذا ينفذ تماماً خطوات الارسال التليفزيوني.

وان أطرف تجربة قام بها آلان برويك أنه طلب مرة الى ثلاثة مصورين أن يقفوا أمامه في وقت واحد ونظر هو الى العدسات الواحدة بعد الأخرى واعطى لكل منهم صورة لمبنى الأمم المتحدة من ثلاث جهات مختلفة وكان ذلك على وجه التحديد يوم ٢٤ نوفمبر ١٩٦٩؟ فكأنه بهذا قد أنشأ بعينيه استديو تليفزيوني بشري متنقل، فما الذي في عينيه؟ وما الذي في عقله؟ ما سر قدرته الهائلة على الارسال وكيف تستقبل صوره عدسات الكاميرات؟! فمن المعروف أن العدسات لاتلتقط الا موجات فكيف يمكن قياس تلك الموجات

وهي تخرج من عينه. . ان العلم والعلماء مطالبون بأن يسجلوا ويفهموا وينقلوا للناس، فنحن لانعرف الآن ما الذي يمكن أن نكتشف من القدرات الخفية للطاقة الانسانية والتي تتابع وقائعها وحقائقها منذ مئات السنوات، وما قصة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب عنا ببعيدة، فقد كان - رضي الله عنه - يخطب بالمصلين يوم الجمعة أيام خلافته، وقد أرسل منذ أيام (سارية) بجيش لحرب الفرس وأثناء أن كان يدعو (اللهم اغفر للمسلمين والمسلمات. . والمؤمنين و. .) وتوقف عمر عن الدعاء وأعطى ظهره للمصلين ووجهه لخلفية المنبر وهو ينادي بأعلى صوته (الجبل يا سارية الجبل ثلاث مرات يقصد أن يحتمي سارية بالجبل أثناء المعركة) ثم استدار وأكمل الدعاء والخطبة. . وظن المصلون أن بعمر شيئاً من المرض فاستحى أحد منهم أن يسأله، فكيف ينادي سارية وهو على بعد مسيرة عشرة أيام. . وعندما عاد سارية من معركته الحربية يحمل انباء انتصار جيشه اراد الناس ان يتبينوا اسباب هذا الانتصار، فقال سارية أخشى ألا تصدقوني، وحكى كيف أن قواده نصحوه بترك الجبل ومهاجمة الاعداء من مكان آخر.

فاذا به يسمع صوتاً يشبه صوت عمر، ينادي أن ألزم الجبل يا سارية فسأل قواده ان كانوا يسمعون هذا النداء فأجابوه بالنفي، فقال والله لاأبرح الجبل فهذه ارادة الله نصحني بها خليفة رسول الله، واستمر يقاتل من موقعه وهو متحصن بالجبل حتى كتب الله له النصر. . أي مقدرة تلك التي رأى بها عمر - ساحة القتال بأكملها من ذلك البعد البعيد، وهو داخل المسجد، بل أنه مسح بتلك المقدرة الساحة بأكملها، وأختار لقائده وجيشه أأفضل مواقعها. .

فلله درك ياعمر. . وليمنحنا الله قبساً من الايمان الذي نرجو أن يزداد في قلوبنا بفضل العلوم والاختراعات الحديثة، فما كنا ندري أن الأثير - ذلك الوسيط المرن - الذي تحقق العلماء من وجوده يمكن أن تنفذ فيه الموجات الصوتية أو الكهربائية لنستقبلها في منازلنا صوراً ومناظر وأحداثا، بواسطة الجهاز السحري العجيب الذي يعد قطعة رائعة تتمثل فيها معجزة الفن وعظمة الاختراع.

ان التليفزيون. . الذي اعطى الانسان قدرة فوق قدرته. . انما يزيدنا ايماناً بقدرة الله، ويؤكد حكمته في

أن يعطي الانسان علما . . ولكن بقدر على مر العصور والأزمان . . فصدق الله العظيم الذي علم الانسان مالم يعلم .

مسؤلية المخرج

○ في الصفحــات القليلة الآتيـة وقبــل ان نتناول فن الاخــراج التليفزيوني بتفاصيل أكثر دقة، نود أن تمر مـروراً عابـراً ببعض ما يجب أن يكـون المخرج عـلى علم به، حتى يتمكن من السـير بفنه في خطوات ثابتة متطورة.

مسؤلية المخرج

من الصعب على الانسان أن يتجاوب مع موضوع ذي وجوه كثيرة ومتعددة، وهذا الأمر من الأساسيات التي يجب أن يراعيها مخرج البرنامج. كما أن هناك ثلاثة اعتبارات هامة تتحكم في القرارات التي يتخذها تجاه كل ما يريد أن يظهره على الشاشة:

١ - نوع البرنامج (ثقافي - ديني - رياضي . . الخ)

٢ - وقت البرنامج ومدته (صباحي - مسائي - سهرة . . الخ)

٣ - جمهور المشاهدين (أطفال - طلبة مدارس - عمال - فلاحين . . ابح).

مع مراعاة أن محاولة وضع اللوائح والقوانين بدقة لمواجهة كل المواقف ربما يخلق جوا من التناقض، فالتحدث عن الذوق الرفيع والاحساس العام وتجنب

المبالغات ليس كافياً، يجب أن يكون هناك نظام ذو قيمة ايجابية يضمن عدم ضعف المادة أثناء محاولة حذف كل ما هو خطير أو غير مناسب.

برامج الأطفال:

من المعروف أن عالم الصغار دائماً يختلف عن عالم الكبار أو البالغين، فالموضوعات التي تبدو كئيبة بالنسبة للأطفال كثيراً ما يرضى عنها الكبار.

ان افتقاد الأمان، أو الاخلاص في الحياة الأسرية يكون موضوعاً عادياً بالنسبة للبالغين ولكنه بالطبع يسبب الازعاج للصغار.

نقاط الخطر الأساسية:

مخرج برامج الأطفال يراعي دائماً حساسية الطفل ازاء بعض الأمور التي لها تأثير مباشر وسيء بالنسبة للأمان والعاطفة وعليه أن يتجنب تناول موضوعات معروفة ومدروسة هي في الدرجة الأولى تهدم ما يشعر به الطفل من أمان عاطفي، فلا يعرض ـ مثلاً:

١ ـ فكرة التبني أو الانفصال والقسوة في المنزل،

وكذلك فكـرة الطفـل غير المـرغوب فيـه وأيضاً الشجـار والنزاع بين الوالدين.

٢ ـ تصـويـر الجـروح والأمـراض وخصـوصـاً اذا استعملت من أجل تقوية الموقف الدرامي.

■٣ ـ تصوير الأعمال الشريرة التي ربما تؤدي الى تقليدها مثل إستخدام أسلحة التآمر ونصب الأفخاخ.

٤ ـ تصوير العادات السيئة في شخصية جيدة (كثرة التدخين أو شرب الخمر... الخ).

٥ ـ الوحشية وهي أخطر شيء.. إن الوحشية لا تعني العنف وكذلك العنف لا يعني معركة أو شجاراً. فقد يصور الشجار على بعد مما يجعل المعركة محتملة وغير مؤذية أما التقاط المناظر من قريب واستخدام المؤثرات الصوتية والتركيز على صورة ما فهذا بلا شك له دخل كبير في تضخيم وحشية المعركة.

٦ ـ الأسلحـة: اختيـار الاسلحـة مهم لـلغـايـة فـالسكاكـين والكـرابيـج والـزجاجـات تعـد أخـطر من المسـدسات والسيـوف لأنـه من السهـل الحصـول عليهـا واستعمالها وتقليد الأطفال لهذه المعارك في الحياة.

٧ ـ الجو العام للبرنامج: من الممكن أن يكون جو البرنامج أكثر خطورة من العنف نفسه، ان خلق جو مخيف خاصة باستخدام الموسيقى التصويرية والصدمات المرئية المفاجئة يمكن أن يكون أكثر ازعاجاً والخرافة ايضاً بصورتها الحديثة ربما تكون خطيرة.

كل هذه النقاط المتعلقة ببرامج الأطفال المفروض أن يكون لها أهميتها لدى المسئولين عن البرامج، وبالدرجة الأولى لدى مخرج برامج الأطفال، بل يجب أن يراعيها أيضاً كل مخرج تليفزيوني وخاصة هؤلاء الذين تعرض أعمالهم قبل التاسعة مساء وهو الوقت الذي يجلس فيه الاطفال بأعداد كبيرة لمشاهدة برامج التليفزيون.

واعتقد أنه لو اتيحت الفرصة لمخرج برامج الأطفال أن يتعرف أهداف عمله في هذا النطاق من خلال دراسات خاصة يتلمس فيها نفسية الطفل وميوله، فإن ذلك ـ بلا شك ـ سيكون معيناً له أن يخطو خطوات ثابتة في عمله كما انه من الأفضل أن تقسم برامج الأطفال حسب مراحل النمو المختلفة:

فالطفل في مرحلة نموه الأولى (٥ سنوات فأقل) يكون ذا عاطفة بلا حدود يميل الى التعاطف والتجاوب مع الحيوانات والطيور فكان ضرورياً أن نستغل هذه الظاهرة ونحمل اليه ما نريد على ألسنة الطير والحيوان مع شيء من الايقاع المتكرر حتى يستقر هدف الموضوع في ذهنه (تمثيلية البطة وحبة القمح).

ومن سن الخامسة حتى الثامنة تقريباً يصبح الطفل ذا خيال مطلق مما يساعد المخرج على تقديم برامجه دون تقيد بزمن الحدث أو مكانه.

ويميل الأطفال - حتى الثالثة عشرة - الى الأعمال الدرامية التي تبدو فيها العواطف الانسانية واضحة جلية والبنون يميلون الى مواقف المغامرة.

اما موضوعات الحب والجنس فلا يهتم الأطفال بها ولا تثير اهتمامهم حتى سبع سنوات ولكنهم يكرهون تلك المواقف حتى الثانية عشرة من العمر وقد يفكرون فيها عند الرابعة عشرة ولكنهم يخجلون من متابعتها وخاصة بحضور الأب او الأم والأحرى بنا ان نبتعد عنها في أعمالنا التليفزيونية.

وأن نركز على ما هو أجدى وأهم، ونتعرف على ما يشد الطفل الى برامجنا التي تهدف الى شيئين اساسيين:

١ ـ تنمية القدرة على الخلق:

ـ برامج الأطفال والدراما الخاصة التي تقدمها لهم انما يجب ان تحمل اليهم مضموناً هاماً، وهو ان يكون الطفل ايجابياً في مجتمعه، كأن نقدم له مفاهيم علمية معينة تساعده على ابتكار أو صنع شيء جديد ينفعه في حياته، أو تطوير شيء ما غير مفيد الى وضع جديد فيه فائدة للطفل أو للمجتمع، وبمعنى آخر نساعده أن يكون حضارياً، والحضارة هنا انما أعني بها صمود الانسان أمام الطبيعة وقدرته على التغلب عليها وتخطي عقباتها.

٢ ـ تنمية الاحساس بالمسئولية تجاه الآخرين:

وهنا تتضح فائدة برامج الاطفال في بناء المجتمع بناء سليماً فمن خلال هذه البرامج نضع الاخلاقيات العامة للمجتمع، فالتعاون ومساعدة الغير، وعيادة المريض وصلة الرحم كلها من الخلق الأساسي لمجتمعنا، والتي يجب أن تغرس في نفوس الأطفال منذ

صغرهم ولا يتسنى ذلك الا من خلال برامج الأطفال وبصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن المهم بمكان أن يكون العمل الدرامي المقدم للطفل - ذا حبكة جيدة يتميز بعنصر التشويق، وأن يبدأ العمل دائما بالعقدة مباشرة بدون مقدمات مع عدم العودة الى الماضي من الاحداث (فلاش باك) على أن يتخلله عنصر المرح ولكن دون اسفاف على أن ينتهي ذلك دائما بانتصار الخير على الشر.

وليسمح لي القارىء أنني أسهبت في الحديث عن مخرج برامج الأطفال لانهم يمثلون ٨٠٪ تقريبا من جمهور التليفزيون ولأنهم - بصورة قاطعة - هم مستقبل مجتمعنا القادم القريب.

أما اذا تحدثنا عن برامج الكبار فيجب على المخرجين ألا يتعرضوا لمواقف العنف والوحشية الا اذا تأكدوا أنها أساسية لموضوعهم وأن معنى الموضوع يزداد وضوحا باستخدام تلك المواقف وبعد ذلك يجب أن يسألوا أنفسهم اذا ما كانت مثل هذه المشاهد ستسبب ازعاجا لعدد كبير من المشاهدين أم لا وبالتالي هل

ستقلل من قيمة البرنامج؟ . . واذا تعرض المشاهد للصدمة أو الخوف فيجب أن يكون هناك تأكد سابق أن أسباب ذلك جيدة ومعقولة كما أن التأثيرات الصوتية لايجب استعمالها لزيادة العنف مثل صوت كسر العظام أو تهشم عظام الرأس أو الفك. . . وأيضاً في الشجار اليدوي ولا ينبغي على المشتركين فيه أن يقوموا بأعمال وحشية شريرة، والقسوة على أمرأة أو طفل أو حيوان يجب أن تراقب جيداً واذا كان هناك موقف كتب بقصد ازعاج المشاهد الخيالي أو العصبي فانه يجب أن يحذف فورا.

فمن المعروف فنيا ان المواقف التي تصور العنف **يجب أن تكون جزءاً أساسياً من طبيعة القصة وبالتالي تكون ضرورية دراميأ، وأما اذا وضعت أو** فرضت على البرنامج بفرض خلق تأثير سيىء فانها يجب أن تعارض وتمنع ويدفعنا هذا الى التحدث حول موضوع تخطيط البرامج بجهاز التليفزيون لأنه يتضمن كثيراً من الفروض ولأفكار والخبرات، فان حذف أو تبديل المادة غير المناسبة للعرض يعتبر أساسياً من حق ادارة التليفزيون ويجب احترامها دون أن يؤثر ذلك في

انسياب العمل والعلاقات بين أفراد أسرة التليفزيون، وهذا النظام ينطلق أساسا من مبدأ المسئولية التي يواجهها المخرج طوال اعداده واخراجه للبرنامج التليفزيوني أو التمثيلية. فهو عادة يدور حول موضوعات عصرية أو موضوعات علمية او تراجيدية أو كوميدية وهذا الاتجاه العام نفسه ينبعث من خبراته وتجاربه الماضية، وضع اعتبار للاحتمالات المتوقعة أو من التعرف على الموهبة الفردية الخاصة أو التعرف على قدرات تكنيكية، هذا الاتجاه ايضاً ينبعث من الامكانيات والثقافة العلمية والتجارب الشخصية للمخرجين الذين يطرقون ممرات التليفزيون، ولكن يجب أن ينمو هذا الاتجاه بصفة خاصة في سلسلة من المحادثات والندوات يشترك فيها رئيس لتليفزيون ورئيس مراقبة الدراما والتمثيليات والمخرجون وكبار المسئولين، فهذه الطريقة تعطي لهؤلاء جميعاً شعوراً بالمسئولية عما هو مطلوب منهم على أن تنفذ الخطة بعد اقرارها من الجميع واعتمادها من رئيس التليفزيون.

وبهذه الصورة يوضع كل مخرج في الاتجاه الذي يتفق وميوله وامكانياته الشخصية وخبرته العلمية والفنية

وينطلق في عمله متحملاً كل المسئولية وباسلوب وهدف متفق عليه، وان كان مدير البرامج أو القناة مسئولا عن البرامج ككل، الا أن المخرج مسئول عن انتاج خاص به فعندما يدخل البرنامج أو التمثيلية في دور التنفيذ يكون المخرج هو المسئول المباشر وعليه التأكد من أن الكاتب قد أدى واجبه وكذلك الفنيين والفنانين.

ومن المعروف أنه من المستحيل تنفيذ برنامج تليفزيوني بطريقة سرية، لأنه يمر بمراحل عديدة من يد الكاتب الى المصحح الى المراقب، وحتى وقت تنفيذه في الاستديو فهناك الممثلون وهيئة الاستديو بما فيهم المصورون، كل هؤلاء يحيطون بأي انتاج، ومن البديهي أن أي شيء يوجد بالبرنامج ويكون خارج تقاليدنا أو أخلاقنا العامة، سيكون بلا شك ـ موضوعا للتعليق والنقاش من هؤلاء لأنهم بطبيعة الحال يمثلون قطاعاً من مجتمعنا.

وبالتالي فليس هناك مصدر للأخطار أو الأخطاء الا تلك الجمل والكلمات المرتجلة الخارجة عن النص وقت تسجيل البرنامج وهي في الدرجة الأولى تقع مسئوليتها

على المخرج وعلى قائلها من الممثلين أو العاملين بالبرنامج.

وان كان هناك سؤال عن سبب وجود أخطاء ذوقية وغلطات صغيرة في المستوى الخلقي أو المعنوي في بعض ما يعرضه التليفزيون فالرد على هذا الاستفسار أن مثل هذه الأخطاء قليلة للغاية.

وبعد ذلك فعلى المخرج أن يدرك تماماً انه متضامن مع هيئة البرنامج في تحمل مسئولية الخدمة العامة، فاذا كان على التليفزيون أن يزود بلدنا بأحسن خدمة تليفزيونية فانه اذن يجب أن يجذب اليه العقول والمواهب الموجودة في المجتمع: ان البحث عن المواهب الخلاقة الفذة التي تصنع برامج التليفزيون وتطورها يعتبر هو الجزء الأكبر من مسئولية ادارة التليفزيون وهيئته.

وهذا الهدف الذي هو البحث عن المواهب الجيدة ثم صقل وتنمية هذه المواهب يأتي الى جلب الهدف الهام الآخر وهو تقديم الخدمة العامة، ووظيفة مراقبة البرامج هي ان توجه هذين الهدفين جنباً الى جنب دون أن يعلو أحدهما على الآخر وعلى هذه المراقبة أن تراعي

في كل الاحوال النقاط الهامة أثناء أداء وعرض البرامج مثل الخطة التي ترسل بها البرامج قبل الساعة التاسعة وهي البرامج التي يتوقع ان يشاهدها الاطفال، أما البرامج التي تعرض بعد التاسعة فان مادتها لاتكون محدودة، ويجب أن يكون هناك هيئات موجهة تتحكم في درجة العنف المسموح بها في برامج الأطفال ، فالخاتمة أو « القفلة » الوحشية غير المحتملة في برامج الأطفال تعد خاصية لاتستعمل ابدا في هذا البرامج تلك نقاط تستند بدورها الى **حقائق** اخرى معروفة، ففي التليفزيون توجد معرفة تامة بأن جمهور المشاهدين عبارة عن مجموعات عائلية فيها الصغار والكبار ترى البرامج في المنازل، ولهذا السبب فان التليفزيون يعتنق اساسا وسطا أو معتدلا فهو لا يخاطر بتقديم انتاج يشبه انتاج افلام السينما المعروفة أو مسرحيات القطاع الخاص. وهو لا يقلد التليفزيون التجاري في أمريكا انه دائما يقوم على أساس وسط، ومفهوم الاساس الوسط يقودنا الى مفهوم التوازن (**Balance**) ان كلمة توازن تعني أحيانا نظرة ساذجة مبسطة لجانبي أي قضية، ان التوازن في **الواقع بين** التزام الحقيقة، انه يعني ان يبذل

المخرج جهده حتى يصل بنا الى كل الحقائق الصعبة دون ما تحيز لاتجاه خاص، ان التوازن يعارض الميول الفردية والاشياء غير المعهودة، انه دائما يتجه الى الكل وليس الى الجزء.

والتوازن أيضاً لايحبذ المهاجمات وذم الاشخاص في البرامج، وهو ايضاً ضد الفضائح والدعايات المغرضة وفكرة التوازن أيضاً لاتعني ـ بكل تأكيد ـ أن الرأي العام يتخذ اتجاها واحدا وأنه جامد لايتغير.

وفي أيامنا هذه حيث المجتمع يجتاز مراحل من العسر واليسر وحيث الأجيال تبدو منفصلة ـ عن بعضها نجد أن التوازن (Balance) يعتبر من أعمق وأهم الأشياء التي يجب أن يتحملها المسؤولون عن البرامج.

ومن هنا نصل الى النقاط الهامة الآتية:

١ ـ معالجة أي موضوع في برنامج تليفزيوني يجب الا تفصل عن مفهوم رقابة هذه البرامج والتحكم فيها أثناء التسجيل أو العرض، فلا يسمح بمعالجة أي موضوع على الشاشة الصغيرة بمجرد انه موضوع هام ومثير، فمثلا مسرحية هاملت لاشك أنها ذات موضوع

هام ومثير، الا انها تدور حول القتل والثأر والانتحار وهي أيضاً عن العنف والجنس ولهذا فمن الصعب بل انني أرفض تقديمها على الشاشة الصغيرة.

٢ - طريقة العرض وتوقيته يجب أن تراقب مراقبة جيدة وحساسة وأن تتخذ فيها القرارات الايجابية السريعة فهي من الممكن أن تكون أحسن وأجود، ومن السهل أن نصل بها الى نمط مثالي.

٣ - وبصفة عامة يمكن ان يقال ان تطورات التنظيم لأسرة التليفزيون يجب أن تشبه بالتطورات في الصحف الكبرى أكثر مما تشبه بآلية الرقابة وصناعة الفيلم.

وهناك سؤال، وهو هل الصحافة تمثل عملا من أعمال الرقابة على برامج التليفزيون؟

والاجابة نحن ندركها تماما فيما نلمسه من تطورات وتغييرات في برامج التليفزيون كلما تناولتها الصحافة بالنقد بل يبدو ان الصحافة اصبحت هي المراقب الوحيد لبرامج التليفزيون، فهي توجه الذم الهجاء لبعض البرامج والعاملين بها، كما أنها لاتغفل أبداً كل ما هو جيد من أعمال التليفزيون، فانها بالضرورة يجب ان تنمي علاقات وتعاطف دائم بينها وبين قرائها



كيف تستطيع الاخراج

من المؤكد بالنسبة لكل من يدرس الاخراج التليفزيوني أن يكون لديه بعض الخبرة المسرحية، بل يجب أن يكون دارسا للاخراج المسرحي، لان المسرح هو المنبع الذي يغذي برامج التليفزيون بصورة مباشرة أو غير مباشرة والمخرج الحاذق هو الذي يستطيع المزج بين العمل المسرحي وتطويعه للاسلوب التليفزيوني وهنا استطيع ان استشهد بالبرنامج التليفزيوني (المسرح العالمي) ولا يسعني الا أن اشيد بفن مخرجه محمد عبد السلام ولكن يصدمني أحياناً ويحزنني ادراكي ان ندرة الخبرة المسرحية لدى مخرجي التليفزيون قد نتج عنها عزوف عن تقديم التمثيليات والدراما التليفزيونية وأنا بكل تأكيد لاأدعي تقديم حلول كثيرة ولكني أعتقد أن من الممكن توفير الجهد ـ الذي يبذله المخرج المبتدىء للوصول بعمله الفني الى المستوى اللائق بالشاشة الصغيرة.

فمن الاشياء المثيرة للاهتمام أن ترقب كيف تتحول

مجموعة من الافراد داخل الاسرة الواحدة الى جمهور صغير من المشاهدين، قد يسهون جميعاً عن طعامهم وواجباتهم المنزلية أو المدرسية وتشدهم مقدمة البرنامج أو التمثيلية فيتخلون بلا وعي عن بعض حرياتهم الشخصية ويتزايد هذا التخلي كلما ازداد البرنامج عمقاً واتقانا، ويبدو أن فقدان الذات أمام البرنامج التليفزيوني يحدث بصورة لاأرادية ودون وعي فكلما تقدم البرنامج غاصت الى القاع الشخصية المنفردة للانسان، فامؤثرات الصادرة من جهاز التليفزيون تولد الاهتمام وتوجه مشاعر التعاطف وتخلق أخيرا في المشاهد رغبة هي نفس الرغبة التي تراود البطل في التمثيلية وهو يسعى الى تحقيق هدفه.

والوصول بالمشاهد الى هذا التعاطف والاندماج هو ما يسعى اليه دائما المخرج الناجح والذي يراعي النقا' التي نذكرها في الصفحات التالية:

(أ) اختيار البرنامج

١ ـ يتوقف نجاح البرنامج أو فشله على قدرته في تقديم خدمة عامة لجمهرة كبيرة من الناس.

٢ ـ ألا يثير البرنامج الشعور بالغضب أو الخوف أو الاشمئزاز لدى القطاعات الاخرى من الشعب فبرنامج للمرأة ـ مثلا ـ قد يرضي النساء بما يقدمه لهن من فن التجميل والماكياج ولكنه دون شك يثير غضب الرجل اذا ما أسرف البرنامج في هذه الامور وجعلها هي الشغل الشاغل له.

٣ ـ مراعاة المستوى الثقافي العام وكذلك الحالة الفكرية، فاذا تناولنا موضوعا علميا معينا في برنامج للأطفال فاننا نتناول بصورة مغايرة تماما عما اذا تناولناه في برنامج علمي متخصص، وكذلك الموضوعات المقدمة في الدول الأخرى.

٤ ـ احترام الاتجاهات المحلية والقيم الاخلاقية فان مهمة المخرج البالغة الاهمية ان يثير عواطف الجمهور التي تتفق والبرنامج ولاتقوم كل رسائله الفنية الا ليحقق هذا الهدف وليس هناك مخرج يتوقع أن يكون لديه الفرصة الكاملة في التأثير على جمهوره مالم يفهم الناس الذين يقدم لهم برنامجه، وبالصبر والشجاعة والصداقة والاحترام يستطيع مع الزمن أن يزيد من

مدى تذوقهم وتذوقه وأن يتعلم ما يعتقد أن الجمهور يحتاج لمشاهدته.

(ب) جماعة العمل

١ ـ مساعدو المخرج:

هم أقرب الناس اليه، وعليه ان يحتفظ لهم دائما بمكانة طيبة في نفسه وان يتحاشى لومهم ـ حتى لو ارتكب أحدهم خطأ ـ أمام الآخرين ويحرص على ولائهم له حتى يضمن انسياب العمل في سرعة وسهولة ودون تعقيد، مع الاهتمام بتوزيع العمل بينهم بعدالة ويتحاشى اثارة حقدهم على بعضهم البعض وأن تسود بينهم روح الفريق.

٢ ـ معد البرنامج أو مؤلف التمثيلية:

من الضروري بمكان أن تتكرر اللقاءات والمناقشات بين كاتب النص والمخرج حتى يتم الفهم الجيد للعمل الفني المقدم وتتضح اهدافه حتى يتمكن المخرج من وضع أساليبه الفنية لايصال هذه الأهداف الى الجمهور.



في غرفة الماكياج:

ويبدو التعاون الواضح وحب العمل. مصممة الأزياء تستغل فترة الماكياج في وضع اللمسات الأخيرة في ملابس الممثلة.. وهذا كله يرجع الى فن القيادة لدى المخرج.

٣ ـ الفنيون :

ان مهمة المخرج **لا تتوقف** عند مستواه الفني وتطويره لاعماله الفنية فقط، بل عليه ان يكون بسيطاً واضحا في أفكاره حتى يتمكن الفنيون:

(مهندس الديكور والاضاءة والملابس والعمال الخ) (والماكياج) ومهندسو التزامن والفيديو) من التعامل معه في سهولة ويسر، بل يجب عليه ان يكون اجتماعيا يستطيع ان يحتفظ دائما بصداقتهم وحبهم له، وألا يبخل عليهم بالمشورة ومشاركتهم في المناقشات الفنية للوصول بالعمل الى المستوى الأمثل.

٤ ـ مقدم البرنامج أو الممثلون:

مقدم البرنامج أو الممثلون في العمل الدرامي هم المرآة التي تعكس للجمهور الصورة الحقيقية للمخرج وقد يفشل العمل الفني رغم الاستعداد الضخم والجهد المبذول، اذا لم يكن الاشخاص الذين يظهرون أمام المشاهد على علم ودراية كافين بأهداف البرنامج، ومن هنا يتحتم أن يتأكد المخرج ـ قبل التسجيل ـ من فهم مقدم البرنامج وكذلك الممثلين لأبعاد وأهداف البرنامج



تسجيل خارجي:

استغلال امكانيات التصوير السينمائي الى جانب التسجيل التليفزيوني.. اذا كانت الظروف الخاصة بالبرنامج تستدعي ذلك.

عامة، وأن يكونوا على استيعاب تام بموضوع الحلقة المقدمة بصفة خاصة.

قبل بدء التنفيذ، يحدد المخرج ويتعرف على كل الامكانيات اللازمة والمتاحة لتسجيل البرنامج من كاميرات وديكور واكسسوار... الخ. وهل سيسجل البرنامج داخل استديوهات التليفزيون بصورة كاملة أم لا؟ فقد يحتاج أثناء التسجيل الى فيلم لايضاح فقرة معينة من البرنامج وفي هذه الحالة عليه أولا أن يلجأ الى مكتبة الافلام ولايتعجل بالتصوير الخارجي تحاشياً للنفقات التي تثقل ميزانية البرنامج دون داع مادامت هذه الفقرة يمكن تغطيتها بما هو موجود فعلا داخل المكتبة، أما اذا لم يتوفر الفيلم المطلوب فعلى المخرج ان يحدد، هل هذه الفقرة ستكون صامتة (أي فيلم صامت تصحبه موسيقى أو تعليق حتى من الاستديو) فان كان الامر كذلك فيتم حجز كاميرات خفيفة (بل) أما ان كان التصوير لفيلم ناطق فلا مانع في هذه الحالة من حجز كاميرات (الصوت والصورة)، وعلى المخرج أن يبادر فوراً بالاتصال بمكان التصوير. وحجز سيارة والاتصال بفريق التصوير المصاحب له لشرح الظروف



غرفة المراقبة في تليفزيون باريس الملون

التي سيتم التصوير فيها حتى يمكن عمل الاستعدادات المناسبة، وعلى المخرج ومساعديه بعد ذلك متابعة الفيلم في أقسام التحميض والطبع والمونتاج ثم تسليمه لقسم التلسينما وتحديد موعد عرضه بالبرنامج، وقد يحتاج المخرج اثناء التسجيل الى شرائح لصور ثابتة يتعاون معه قسم التلسينما في عرضها أو لوحات وصور تلتقطها كاميرات الاستديو، ويتم التعاون أيضا مع قسم الفيديوتيب أثناء التسجيل. أما قسم التزامن الصوتي وأقسام الديكور والاكسسوار وغيرها فانه بالضرورة يلجأ اليها المخرج في كل ما يحتاجه منها قبل التسجيل لاستكمال صورة عمله الفني.

ومن هنا يتضح مدى اختلاف المخرج التليفزيوني في عمله عن مخرج المسرح أو السينما عند اخراجه برنامج أو عمل درامي على الهواء أو تسجيله داخل الاستديو فهو يتعامل ويتصل بغرف عديدة داخل مبنى التليفزيون لمعاونته على اكمال عمله وذلك عن طريق سماعات خاصة تصل بينه وبين هذه الغرف ولذا وجب علينا ان نلقي ضوءا على هذه الغرف ومدى فعاليتها بالنسبة لبرامج التليفزيون:

١ - غرفة التحكم: (Control room)

وهي الغرفة التي تعلو استديو التصوير ويفصلها عنه حاجز زجاجي ويجلس بها المخرج وقت التسجيل ومعه طاقم خاص من الفنيين حيث لكل منهم عمله الذي حذق فيه، وأمامه صفين على أقل تقدير من أجهزة التليفزيون لعرض الصورة دون صوت ويسمى كل منها (Monitor) - حسب الشكل الموضح - ويجلس بجواره مهندس المونتاج الاليكتروني (سويتشر) الذي يوجد أمامه مجموعة من الأزرار بعضها يتصل بالكاميرات داخل الاستديو كل منها حسب رقم الكاميرا وبعض الأزرار على اتصال مباشر بغرفة الفيديو أو غرفة التليسينما (فيلم ٣٥ أو فيلم ١٦) ويتحكم في المونتاج بواسطة مقبض خاص يفصل أو يمزج لقطات لكامرتين أو أكثر أو يمزج فيلما مع لقطة داخل الاستديو لعمل وقع أو تأثير خاص لدى المشاهد ويتطلبه الحدث الدرامي ، وقد يحدث المزج بلقطة تملأ الكادر مع لقطة أخرى أصغر منها على شكل ○ أو ◊ أو ∆ أو غير ذلك ما تشاهده في بعض البرامج أو الحفلات الخارجية على الشاشة الصغيرة ويحدث هذا المزج بين

اللقطة العادية ولقطة أخرى مركزة عن طريق ازرار خاصة توجد امام السويتشر وتحمل هذه الأزرار نوع الشكل المطلوب والذي يسمى بأسلوب التليفزيون (كاشه)، ويتلقى السويشر ـ عادة ـ التعليمات بصورة مباشرة من المخرج الذي يجلس بجواره على منضدة التحكم وعليه اولا بأول أن يرفع الكادر المطلوب أو الذي يحدده المخرج الى جهاز التحضير ثم ـ حسب إشارة المخرج، الى جهاز للارسال خارج الاستديو، ثم ينقل الكادر التالي الى جهاز التحضير وهكذا. . . وذلك طبعا باستخدام الازرار الموجودة أمامه على منضدة التحكم ولا ينسى المخرج أثناء التسجيل اصدار أوامره الى مهندس الصوت الموجود معه في غرفة التحكم للمشاركة في العمل الدرامي بالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والتي تم تسجيلها مسبقاً بغرفة التزامن (سنتحدث عنها بعد صفحات قادمة) وعليه أن يراعي توقيت المشاركة بهذه التسجيلات حسب الاسكريبت الموضوع أمامه وفي المشاهد المحددة فقط، ومن الأفضل طبعاً أن يسمع الممثل هذه الموسيقى والمؤثرات حتى يعطي الانفعال المناسب والمصاحب لها

والمفروض ان هذه التسجيلات الضوئية مرتبة على أشرطة حسب توقيت احتياجنا لها عند تسجيل العمل الدرامي بالاستديو.

ومن المعروف أنه يوجد مهندس صوت داخل غرفة التحكم لضبط درجة حدة ووضوح الصوت أثناء تسجيل البرنامج وهذا المهندس من اختصاصه الاشراف على حركة المايكات الموجودة داخل الاستديو قبل وأثناء التسجيل حسب تعليمات وارشادات المخرج التي بدورها تخدم النص الدرامي والنابعة حتماً من الاسكريبت الخاص بهذا العمل.

ومن واجبات المخرج أن يكون ملما بحدود وعمل كل تخصص بالنسبة لهؤلاء الفنيين حتى يستطيع توجيه تعليماته بوضوح الى الفني المختص لتنفيذها.

٢ ـ غرفة الفيديو:

كثيرا ما تردد كلمة «الفيدوتيب» على آذان العاملين أو المتصلين بالعمل التليفزيوني وهي نوع من الاشرطة التسجيلية التي يتم على الجزء الأكبر منها التقاط الصور والآخر للاصوات وذلك لاعادة عرضها

على شاشة التليفزيون وتشبه هذه الاشرطة في خصائصها بعض الشيء شرائط أجهزة التسجيل حيث تحتوي على ذرات دقيقة تقوم الاجهزة الالكترونية عند التسجيل باعادة ترتيبها بالنسبة لبعضها البعض فتمثل ذبذبات تعكس عند ترتيبها بالنسبة لبعضها البعض فتمثل ذبذبات تعكس عند العرض صورا وأصوات واضحة لما يتم تسجيله وهذه الاشرطة ملفوفة على عجلات خاصة ومثبتة بأجهزة اليكتروتية موجودة بغرفة الفيديو ، وكانت هناك قديما ـ صعوبة تواجه المخـرج وقت التسجيل فماذا يفعل عندما يخطىء أحد العاملين بالبرنامج؟! وهنا تحضرني نادرة حدثت لصديقي المخرج حسن الصغير في أحد برامجه بأوائل الستينات فقد استضاف مقدم البرنامج طبيبا بيطريا لمناقشة موضوع خاص عن مرض الكلب فاذا بمقدم البرنامج يقول أثناء التسجيل: يسعدنا سيداتي سادتي أن احنا استضفنا لكم الكلب ليحدثنا عن ذلك المرض الخطير. وأسقط في يد المخرج، فقد كان عليه حتما ان يعيد تسجيل البرنامج من أوله فلم يكن معروفا بعد مونتاج الفيديو، ولكن الآن وبعد أن تطورت كافة العلوم يستطيع مراقب غرفة

الفيديو فورا ان يعطيه المخرج اشارة (stop) ان يلاحظ رقم القراءة المقابل للخطأ الذي حدث ويعد التسجيل مبتدئا فقط بهذه القراءة وذلك تلافيا لضياع الوقت ومنعا لتوتر أعصاب العاملين في البرنامج، وقد تبدو مهمة مراقب الغرفة سهلة ولكنها جد هامة وخطيرة. فعليه أيضا أن يتبع مدى صلاحية الأشرطة للعروض ووضوح الصوت والصورة...

٣ ـ غرفة التليسينما:

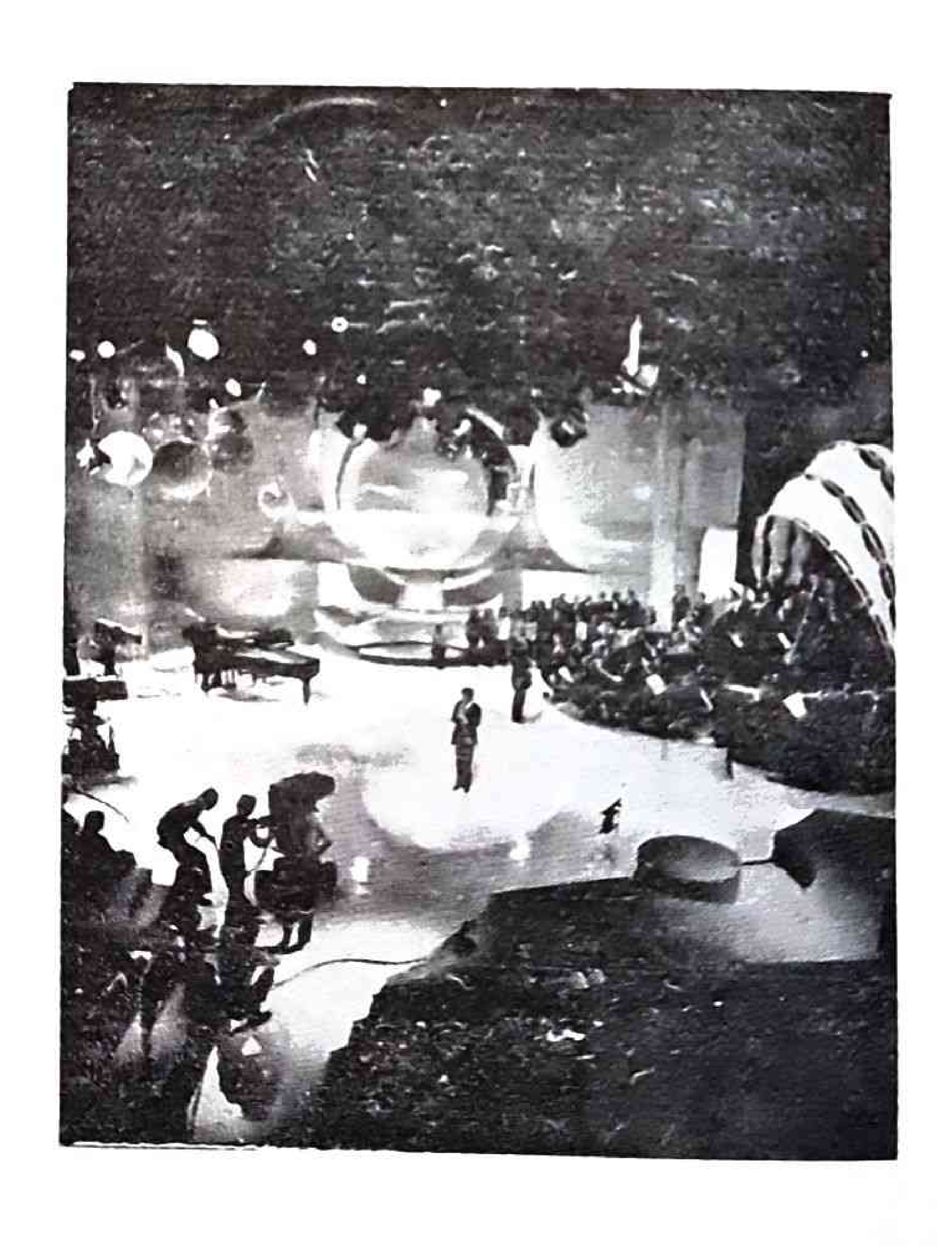
هذه الغرفة بها أجهزة من شأنها تحويل الصورة الفيلمية الى صورة تليفزيونية حتى تتمكن أجهزة الارسال من توصيلها الى أجهزة الاستقبال بالمنازل ومهمة مراقبي هذه الغرفة هي مراجعة الافلام وأعدادها للعرض وترتيبها حسب تعليمات المخرج، وفي وقت الارسال والتسجيل على المراقب أن يتابع فقرات البرنامج على الجهاز الخاص بغرفة التليسينما (Monitor) وعندما يعطيه المخرج اشارة البدء فإنه يقوم بادارة آلة عرض الفيلم ليصل الى غرفة التحكم ويظهر على الجهاز الخاص به سواء كان فيلم ٣٥ أو ١٦ مم، وعى

السويتشر أن يحضره للمخرج على جهاز التحضير ثم ينقله الى جهاز الارسال الخارجي.

٤ ـ غرفة التزامن:

ويسمونها غرفة التسجيل الصوتي وهي تماما تشبه الاستديو الاذاعي ومخصصه لتسجيل أو نقل الموسيقى التصويرية أو المؤثرات الصوتية الخاصة بالبرنامج كما يتم بها تسجيل الاغاني وخاصة تلك التي يصاحبها مناظر في أماكن شتى ثم يعرض الفيلم المصور خصيصا لها وتذاع الاغنية بطريقة الاذاعة الخلفية (Play back) وفي بعض الاحيان تذاع الاغنية بينما يقف المطرب أو المطربة أمام الكاميرات يحرك شفتيه فقط وفقاً لكلمات الأغنية دون أن يصدر من فمه أي صوت وذلك لضمان تسجيل الصوت على مستوى جيد من الاداء.

وهذه الأشرطة تصبح بالدرجة الاولى مسئولية مهندس الصوت الموجود داخل غرفة التحكم فعليه اعدادها وترتيبها وفقا لتعليمات المخرج عند التسجيل أو الارسال على الهواء..



أستعدادات خاصة في الاستديو الخاص بالغناء والموسيقى.

٥ ـ استديو التليفزيون:

كان المفروض أن نتحدث عن استديو التليفزيون أول ما نتحدث لأن الغرف التي تم الحديث عنها ما هي الا غرف معينة على استكمال العمل، ولكن تعمدت ارجاء الحديث عن الاستديو الى الآن لأنه يشمل عدة تخصصات من الأعمال الفنية، وليس بالضرورة أن يحيط المخرج علماً بكل تلك التخصصات ولكنه من الواجب أن يكون لديه قدر ما عن الاعمال الفنية التي يقوم بها الفنيون المتعاونون معه في البرنامج، فلا يطلب ـ مثلا ـ من مهندس الاضاءة تركيب بروجتكور له قوة ضوئية أكثر من اللازم فانه يعلم ان في الاستديو. تستعمل فقط البروجيكتورات ذات الكيلو الواحد أو الاثنين على الاكثر وفي الحفلات الخاصة تستعمل ٥كيلو أو عشرة كيلو، كما يعلم أن الشموس ليس لها استعمال الا داخل الاستديو فقط. وحتى عند توزيع الاضاءة فهو يعلم انها يجب أن تغطي مكان التصوير تماماً بما فيه ذلك الجزء الذي ستغطيه حركة الممثلين، وان أفضل اضاءة هي ما كانت على ارتفاع يساوي ثلاثة أمثال ارتفاع الشيء المقصود اضاءته وعلى

بعد من الامام يساوي أيضا ثلاثة أمثاله، فهذه المعلومات البسيطة تعفى المخرج من مواضع الحرج.

وقبل استخدام الكاميرات عليه أن يلم بأنواع العدسات المستخدمة والتي تتراوح درجاتها بين ٣٥ درجة، ٢٠٠ درجة ـ فقد تكون ٨٥ درجة أو ١٣٥ درجة وفي بعض الدول يكون لنفس العدسات درجات اخرى ٩، ١٦، ٢٤، ٣٥ ـ وتتناسب درجة التركيز عكسياً مع درجة العدسة، فكلما كبرت درجة العدسة استطاعت أن تعطينا لقطة شاملة ولكن لاشخاص تبدو صورهم في منتهى الصغر، وكلما صغرت درجة العدسة تعطينا صورة مركزة لشخص أو شخصين ولكن الصور في هذه الحالة تبدو في منتهى الوضوح أي أن هذه اللقطة لقطة مركزة، والكاميرا بها عدة عدسات مختلفة الدرجات يختار منها المخرج ـ بمعاونة المصور ـ العدسة التي تناسب اللقطة التي تعطي أحساساً واضحاً ومحدداً بالنسبة للعمل التليفزيوني الذي يخرجه المخرج، ويستطيع المصور ان ينقل الكادر من عدسة الى اخرى بادارة يد مثبتة بخلفية الكاميرا وذلك حسب تعليمات المخرج ويتنوع الكادر هنا بطريقة القطع ولكن بعض

الكاميرات بها عدسة تسمى (Zoom) وهذه لها خاصة التركيز والشمول بطريقة متدرجة ويقال (Zoom in) فتنتقل من اللقطة الشاملة الى لقطة مركزة على شخص أو مكان معين وقد تنتقل من اللقطة المركزة الى لقطة شاملة وتسمى هنا (Zoom out) وذلك بطريقة انسيابية ولها وقع خاص عند استعمالها في الاعمال الدرامية. وقد استخدمت حركات الكاميرا (زوم) استخداما ملحوظا في مسلسل (محمد رسول الله) للمخرج الفنان أحمد طنطاوي والذي عرض بالبرنامج الأول بتلفيزيون القاهرة ومحطات التليفزيون بالبلدان الاسلامية في شهر رمضان الأخير في السنوات الأخيرة.

والمخرج الفنان عند معرفته بهذه الامكانيات التي تحت تصرفه يستطيع بكل ثقة أن يستخدمها جميعاً ليجعل المشاهد يعيش معه طوال فترة عرض برنامجه التليفزيوني وخاصة عندما يكون المخرج أيضاً متمكناً من حرفية تحريك الكاميرا وأوضاعها أثناء التسجيل، ولما كانت الكاميرا هي أهم جهاز يمكن ان ـ يساعد المخرج في عمله، وهي أيضاً أخطر جهاز يمكن أن

يفضح المخرج ويكشفه أمام جمهوره، لذا سنفرد لها صفحات خاصة من هذا الكتاب.

(د) الميزانية

قد لاتمثل الميزانية - الى حد ما - أي مشكلة بالنسبة لمخرجي برامج الخدمة العامة (مثل البرامج الثقافية أو الدينية... وغيرها) ولكنها مشكلة مخرجي التمثيليات والمنوعات بصفة خاصة، ففي بعض التليفزيونات تحدد الادارة مبلغا معينا لكل تمثيلية حسب مدتها وعلى المخرج الا يتعدى الميزانية المحددة له فينسق عدد الممثلين والفنانين وفئات أجورهم بما يطابق التعليمات المالية ولكنه في بعض الاحوال يستطيع الحصول على قرار استثنائي من المسئولين اذا دعت الضرورة الى ذلك.

وعليه أيضاً أن يراعي - عند انتداب الممثلين - القواعد الخاصة بهذه الأمور والتي تضعها الادارة الداخلية لجهاز التليفزيون فمعظم محطات التليفزيون تقسم العام الى اربع تتيح الفرصة لكل

الفنانين بالمشاركة في الاعمال الفنية دورات كل منها ثلاثة شهور وتحدد عدد مرات التعامل مع الفنانين أثناء كل دورة ولاتسمح بتجاوز تلك المرات حتى التي تقدمها الشاشة الصغيرة، وتضمن لجمهورها التجديد الدائم لوجوه برامجها وتمثيلياتها ومنوعاتها.

وليس فقط الالمام بالقوانين المالية يكفي للمخرج بل عليه ان يكون متدربا على كتابة الميزانية التقديرية للبرنامج وعلى دراية كافية بتنفيذ الاعمال الادارية المتعلقة بصرف الاجور للفنانين والفنيين بل وحجز الاستديو وعمل الديكور والمكياج والملابس.. وغيرها وهذه الأمور جميعا تختلف من محطة ارسال الى أخرى حسب النظم الداخلية التي يضعها المسؤولون عن ادارة التليفزيون.

(هـ) خطوات العمل

ما سبق من نقاط يجب ان يلم بها كل مخرج ايا كانت نوعية البرنامج الذي يقدمه. أما مخرجو التمثيليات فلعملهم الدرامي أبعاد أخرى كثيرة يجب عليهم الالمام بها وان يكونوا متمرسين عليها من خلال



النظام والانضباط في استديو خاص بالبرامج الجماهيرية.

تدريبهم العملي أثناء قيامهم بمساعدة كبار المخرجين من أجل التتلمذ على أيديهم - فمثلا - كثير منهم يتردد في اختيار النص. ولايقبل النص أيا كان مما يعرضه المؤلفون، وهو هنا يواجه اخطر وأهم مشكلة في العمل كله، اذ يجب ان يقرأ المخرج عدة ملخصات لتمثيليات كثيرة، فاذا اعجبته احدى هذه الملخصات فعليه أن يبدأ في قراءة التمثيلية بأكملها، ويبدو هنا بوضوح مدى أهمية أن يكون الملخص جذاباً وشائقاً، وهي مهمة يجب ان يراعيها المؤلف، وعلى سبيل المثال اليك ملخص يصف تمثيلية كل ادوارها نسائية عرضت في التليفزيون بأمريكا في الستينات.

○ البنت ذات الوجهين:

كوميديا بوليسية، الوقت أمسية بكاملها المنظر الاول داخلي: مجموعة من البنات الفاتنات، كل واحدة غريبة عن الاخرى يجتمعن في بيت « مس رينون » الجيلي وتخبرهن « مس رينون » انها اختارتهن بطريقة عشوائية من قصاصات الصحف ليكن ورثتها حتى لاترث ابنة اختها شيئاً من ثروتها، وتندفع فجأة في



اثناء تسجيل التمثيلية التليفزيونية: الكل يعمل في اختصاصه.. والمخرج يراقب كل شيء في غرفة التحكم، ولذا ينساب العمل في سهولة ويسر.. بروح الفريق.

هجوم محموم لانها اكتشفت وجود ابنة اختها بينهن وكانت متنكرة في صورة احدى المدعوات وقبل ان تستطيع «مس رينون» أن تكتشف من منهن ابنة اختها تنطفىء الانوار وتغادر «مس رينون» الحجرة وبعد ذلك بدقيقة ترقد ميتة على السلم... وكان بود الفتيات المذعورات الهرب من المكان ولكن عاصفة نهب تجعل السير في الطرق الجبلية مسألة غير آمنة، ويحاولن حماية انفسهن من القاتلة الموجودة بينهن وقد أصبحن لايعرفن من أي اتجاه سيأتيهن الخطر، وحتى تزيد الكاتبة من جو القصص البوليسية تدخل عليهن فتاة مذعورة جاءت اليهن من الجو العاصف في الخارج والفتيات لايعرفن ما اذا كان يجب عليهن حمايتها أو الخوف منها، وسرعان ما تحل هذه المشكلة اذ تصبح هذه الفتاة الضحية الثانية للقاتلة، وتتصاعد التمثيلية خلال مشاهد من التوتر المتزايد حتى تصل الى قمة بالغة التأثير لم يكن من السهل التنبؤ بها، ورغم هذا فهناك فقرات كثيرة مليئة بالدعاية لتخفف التوتر، عندما تدخل مثلا الفتاة اللطيفة «ديفلين» في الفصل الثاني وقد ارتدت قميص نوم من طراز قديم وعلى رأسها لفافات الشعر الورقية.

وتضيف النكات الكثيرة وبعض الحركات الظريفة الى ابراز هذا الجو الخفيف وتحول دون ان تصبح التمثيلية بالغة الرعب.

○ شخصيات التمثيلية

بنت لطيفة

بطلة تنس.

بنت راقصة كوبية تتكلم بلهجة « كارمن ميراندا ».

طالبة حائزة على مرتبة الشرف الأولى - جرسونة خفيفة الظل، فتاة مزرعة ماهرة، بنت جميلة كالعروسة فتاة قادمة من العاصفة و « مس رينون » العابسة، ويندر أن يوجد في أية تمثيلية مثل هذا التوازن العجيب بين الأدوار، وهذا التحديد في رسم الشخصيات، وهذا البناء البالغ التأثير للشخصيات وهذه الوفرة من الضحك وقد يثير هذا العرض لتمثيلية « الفتاة ذات الوجهين » بعض التساؤلات:

١ - هل موضوع التمثيلية من الموضوعات التي

يستسيغها المرء ويتقبلها ويكون هناك موافقة من المشاهد أن يختار « مس رينون » وريثتها بهذه الطريقة العشوائية من أجل أن تحول بين ابنة اختها وثروتها؟ . .

٢ - هل من المنطق أن « مس رينون » عندما تكتشف وجود أبنة أختها بين المدعوات أن تثور بكلام محموم دون أن تحاول اكتشاف ابنة اختها من بين المدعوات؟ . . هل يمكن أن يصدق المرء أن « مس رينون » لاتتجه مباشرة الى تحديد شخصية البنت ولاتتخذ الخطوات السريعة لابعادها بل تغادر الحجرة دون أن تكتشف شخصية هذه البنت؟ ثم تنطفىء الأنوار في هذه اللحظة الخطرة؟ .

٣ - هل للمؤلف عندنا فرصة لتقديم عمله بأسلوب يعتمد على تحديد الشخصيات وبنائها البالغ التأثير؟ مع ملاحظة أن هذا التقديم انما يحدد ممثلة بعينها لتقوم بدور محدد ملائم لها.

٤ - هل أسلوب الدعاية والفكاهة المتبع في هذه التمثيلية يتناسب مع الجمهور؟ .

قد يكون هذا الاسلوب يحول بين التمثيلية وأن

تصبح « بالغة الرعب » ولكنها قد تحول أيضاً دون الوصول الى « ذروة التأثير البالغ ».

وعلى المخرج أن يسأل نفسه مثل هذه الاسئلة عندما يفكر في تقديم أي تمثيلية.

ولما كان المرء لايستطيع أن يصدق أو يؤمن كلية بالملخصات التي يكتبها المؤلفون عن تمثيلياتهم، فلا بد أن يعود الى قراراته الخاصة ليقارن التمثيليات بأخرى. . أو بالحياة.

ان ما تتوقعه من التمثيلية، أن تكون مثيرة. أي تستثير لونا من العاطفة في الجمهور. ان التمثيلية التي تقوم على التشويق بأية درجة من درجاته، تثير عادة الأمل أو القلق على مصير بعض شخصيات التمثيلية، لقد صممت بعض التمثيليات الحديثة لتثير الشفقة أو الاشمئزاز، وتقوم بعض التمثيليات على أوهى خيط من خيوط القصة ولاتهدف الى شيء آخر سوى اضحاك الجمهور على طول الخط، ـ وعندما يفكر المخرج في اختيار تمثيلية، فانه أولا يتأثر بلون ومقدار الأحاسيس التي تثيره التمثيلية داخله. ثم بتقديره، اذا كان

الجمهور سيحس ما أحسه بنفسه أم لا؟.. ومن المستحسن كثيرا بالنسبة للمخرجين غير أصحاب الخبرة ان يتأكدوا على الأقل ما اذا كان للتمثيلية خيط قصصي محدد، أي أن توجد الشخصية التي تدفعها الحاجة المفهومة الى شيء ما، وتؤدي هذه الحاجة الى سلسلة من الاحداث في التمثيلية وتدفع الى التقدم، كما ولابد أن يصبح مصير هذه الشخصية شيئاً يهتمون به، قد يتكون هذا الخيط سيكولوجيا الى درجة كبيرة ولكنه واحد من القواعد الاساسية للابقاء على اهتمام المتفرجين وتشويقهم لما سيحدث.

وقبل أن يصل المخرج الى قرار حول التمثيلية عليه ان يتشكك في مدى صدقها، هل هي صادقة على طول الخط؟ وسواء كانت لمؤلف معروف وكبير ومشهور، ومهما كان ثقل اسمه في مجال التأليف فانه لابد للمخرج أن يتحقق من أن التمثيلية «تعكس بصورة حسنة الجانب من الحياة الذي تتولى الكشف عنه، وهل من الممكن ان تقع حوادث التمثيلية في الحياة؟ هل تبدو التمثيلية صادقة فقط؟ هل هي مألوفة لدرجة كونها مستهلكة؟ هل هي الشخصيات التي اختارها المؤلف

وحددها تتصرف بطريقة يمكن أيضاً بالنسبة لبعضها البعض في اطار المنطق الذي يستطيع أن يفهمه المتفرجون؟ هل تتصرف هذه الشخصيات كما يتصرف الناس في مثل هذه الظروف؟ أو هل هي مجرد انماط جامدة نراها في الافلام أو تمثيليات اخرى بلغت أقصى درجات السوء؟ وهل تبدو النهاية حتمية في ضوء الاحداث المحددة التي تجري في التمثيلية؟ هل يتكامل الحدث مع الشخصيات في مواقفها أم هل الحدث مجرد فعل لارابط له يهدف الى إضفاء الحيوية على العمل. هل خطوات الحدث واضحة بدرجة يسهل فهمها؟ هل يصل وضوحها الى درجة تزيد عن الحد؟ لابد ان تكون التمثيلية (قبل كل شيء آخر) شيئاً قابلا للتصديق

ان المخرج المبتدىء - لاشك - انه سيعالج أساسا تمثيليات واقعية تمتد جذورها الى منطق التجربة اليومية ولكن العمل الفني له منطقه الخاص به، ولهذا يستطيع المرء ان يصدق تمثيليات مختلفة أقصى حدود الاختلاف مثل (الدوامة) وهي تراجيديا بوليسية بطولة محمود يس واخراج محمد فاضل، (والقضبان) اخراج أحمد طنطاوي وهي تراجيديا اجتماعية، وفي الوقت نفسه

يتقبل المرء (مجنون سيما) وهي كوميديا فارس يسيطر عليها عنصر السخرية والمهزلة من اخراج محمد سالم وبطولة مجموعة كبيرة من ابطال الكوميديا في مصر وعلى رأسهم محمد رضا ونبيلة السيد، وكل هذه التمثيليات تتميز بتماسكها الداخلي، ونجد في كل هذه التمثيليات موقفا محددا يدفع أفراد معينين الى أعمال يحس المرء انهم سيقومون بها أو يجب ان يقوموا بها في ظل ظروفهم الزمانية والمكانية المحددة، ان الدوافع في هذه التمثيليات دوافع انسانية قابلة للتصديق والأحداث أيضا قابلة للتصديق في حدود الظروف والعلاقات بين الشخصيات التي يعرضها المؤلفون. المؤلفون.

ان المؤلف هو الذي يهدف الى أن تكون تمثيليته عملا رومانسيا أو ساخرا أو هازلا، ويصعب على المخرج أن يتأكد من فهمه لهدف الكاتب الا اذا عرف شيئاً عن الكاتب والناس الذين يكتب عنهم، وعلى المخرج ان يدرس هذه المسائل باخلاص، لأنه في حدود المثلث الجمالي لايمكن ان ينحرف هدف المخرج الفني بعيدا عن هدف الكاتب الفني والا كانت النتيجة المؤكدة هي الاضطراب.

قد يكون هدف الكاتب ببساطة ان يثير الشفقة أو الخوف أو الضحك، ولكنه احياناً يريد ان يثير التفكير وفي هذه الحالة يقال ان للتمثيلية فكرة يمكن تحديدها في جملة بسيطة محددة لها طبيعة فلسفية أو اجتماعية أو أخلاقية، وتتضح فكرة ـ التمثيلية المكتوبة بمهارة من خلال الحدث، ولابد من الوعظ فيقدم الكاتب الدليل من خلال شخصياته وافعالهم التي يتم اعدادها بطريقة مقنعة الى الدرجة التي تجبر المتفرجين على الوصول الى نفس استخلاصات الكاتب، وان التليفزيون يقدم رسالته من خلال الاحاسيس لا من خلال المناظرة المنطقية مثله مثل المنبر أو المائدة التي تدور حولها معركة كلامية.

وبالضرورة عند التفكير في تقديم تمثيلية لابد أن يتأكد المخرج ان مضمون التمثيلية لايتنكر للقيم الاخلاقية فليس المخرج رجلا مسئولا فحسب بل ايضا مسئولا عن الافكار التي يروج لها من خلال التمثيلية، وقد تثار أسئلة عديدة حول نص التمثيلية ومضمونها: فهل هناك شيء مهم تقوله التمثيلية؟ هل توضح شيئاً ما من العلاقات الانسانية؟ هل تدفعنا فكرتها الى

الاهتمام؟ هل تثير الروحانيات والخلق أم تثير الشهوات؟ هل تدفع الى اليأس أم الأمل؟ هل تثير الضحك بصورة تؤكد انه من علامات الضحك الانساني، وهل الضحك هنا بسبب مفاجآت رخيصة وسخيفة أو تعليقات ساخرة على أشياء نحن أساساً نعجب بها؟ حقيقة اننا نعلم ان اضحاك الكوميديا النقية لها تأثير مطهر على المشاهدين، ومهمة للجمهور والترفيه عنه في حد ذاته هو خير ونعمة، ولكن الكوميديا هي التطهير من خلال الضحك من أجل التعالي على الرذائل والسخافات. ومن هنا نستطيع أن نحدد مدى الانطباع الذي ستتركه التمثيلية لدى الجمهور.

وهناك أساس أخير هام وخطير عند اختيار أي تمثيلية وهو اللغة المكتوبة بها التمثيلية، هل هي فصحى أم دارجة ومن أهم المشكلات أن تواجه المخرج تقييم لغة الحوار، فلابد أن تكون اللغة ملائمة للشخصيات في مواقفها ـ المختلفة وحسب مواصفاتها الاجتماعية والنفسية والجسمية، فلا يرد أسلوب السوقة على ألسنة الملوك أو القادة أو رجال الدين، ولايظهر صبي

القهوجي القح - مثلاً - وهو يتكلم العربية الفصحى ، ولذا فالمخرج الناجح يتمتع بحاسة نقد دقيقة ، وله القدرة على تمييز الانماط المختلفة من الناس ويستطيع أن يدرك كل ما يقحمه الكاتب في التمثيلية بلا سبب وجيه .

التدريب : -

ان طبيعة العمل في التليفزيون تجعل المخرج يتخذ أسلوبا خاصا في إجراء البروفات الخاصة للتمثيلية، وان كانت هذه البروفات قريبة في نظامها من الاسلوب المتبع في اخراج الاعمال المسرحية الا أن تلك الأخيرة لها نظامها التقليدي حيث اعداد جداول البروفات وتقسييم المسرحية الى مشاهد للتدريب كل منها على حدة، وهناك بروفات خاصة للقراءة وأخرى للحفظ وبروفات تفصيلية وبروفة مؤثرات وأخرى بالملابس. . . الخ . . اما في التليفزيون فتبدأ البروفات بالقراءة حول - المائدة ، حيث يقوم الممثلون كل بقراءة دوره لتصحيح الأخطاء التي قد تتواجد في النص وللتعرف على هدف ومضمون التمثيلية وقد يقوم المخرج بقراءة النص كله أمام الممثلين، ولكن أرى أن في ذلك خطأ حتى لا يتأثر

بعض الممثلين، الجدد بطريقة القاء المخرج أو ادائه، ويطغى ذلك على قدرتهم على العطاء أثناء الاداء، وقد يكون من الضرورة بمكان أن يوضح المخرج لون التمثيلية وخاصة اذا كانت مادة التمثيلية غريبة أو جديدة في نوعها. ومن الافضل دعوة المؤلف لمناقشته اذا احتاج الأمر.

ويقول « جورشاكوف » في كتاب (ستانسلافسكي مخرجاً) ان ستانسلافسكي نفسه كان عليه ان يبين لممثلي « مسرح الفن بموسكو » كيف يلعبون الكوميديا الفرنسية القائمة على السخرية، واني اعتقد ان الممثلين يستفيدون اكبر الاستفادة من دراسة نص التمثيلية اثناء القراءة حول المائدة، ولا داعي لتنفيذ حركة الاداء للممثلين الا قبل تسجيل التمثيلية بيوم واحد فقط أو حتى صبيحة التسجيل كما ترافق حركة الممثلين رسم وتخطيط حركة الكاميرات داخل الاستديو ومع ضبط الاضاءة وكافة الخدمات المكملة للنص الدرامي، وذلك حتى لا تتعطل الاستديوهات وتشغل دون ناتج مقبول ومعقول.

ويقودنا الحديث هنا الى الحركة، وما أسهل رسمها

وتخطيطها بالنسبة للمخرج المسرحي الذي يخطط لحركة الممثلين، بل أنه قد يترك ذلك للممثل نفسه الذي يبحث عن الحركة الملائمة التي تناسبه أثناء الاداء، ولكن المخرج ـ التليفزيوني عنده تخطيط الحركة بصورة مضاعفة اذ يجب أن يضع في الاعتبار حركة الكاميرا داخل الاستديو والانتقال بين الديكورات المختلفة لالتقاط المشاهد الممثلة داخل هذه الديكورات بل انه ـ وفي الديكور الواحد ـ قد يحتاج الى أكثر من كاميرا لالتقاط جزئيات صغيرة ومنفردة من المشهد وبالتالي فعليه أن يبدو كلاعب الشطرنج الذي يحرك القطع بشدة الحذر والحيطة لئلا تتخبط به الامور اثناء التسجيل وتتداخل أحبال الكاميرات وبعض المخرجين يضع خريطة مسبقة لحركة الكاميرات وعند التسجيل يقوم بتنفيذ هذه الخريطة ولكني افضل ان توضع حركة الكاميرات على الطبيعة ولكن قبل التسجيل بوقت كاف، على ان يكون ذلك بالتفاهم المباشر مع طاقم التصوير، ففي هذه الحالة الأخيرة يكون التخطيط حسب امكانيات التصوير الموجودة فعلا داخل الاستديو وقت التسجيل ويكون المخرج في أمان من الاحتمالات

المفاجئة والتي كثيرا ما يرتبك المخرجون الجدد بسببها.
ويدفعني المجال الآن الى الحديث عن **كاميرات**
التليفزيون.

كاميرات التليفزيون

هناك علاقة خاصة بين المخرج وكاميرات التليفزيون علاقة تعاون وتفاهم يتحكم فيها المخرج بما عنده من ذوق وذكاء وتخيل، وبعض القواعد والقوانين الحرفية التي يتفهمها ويدركها تماماً كل مخرج، الا أن هذه القواعد والقوانين ليست من الجمود الى درجة انه لايمكن الخروج عنها بل تحترم الى درجة كبيرة، وتوضع في الاعتبار دائماً الا اذا كانت هناك أسباب وجيهة للخروج عنها:

وهذه القواعد يمكن تلخيصها كالآتي: ـ

١ ـ حركة الكاميرا:

○ الكاميرات

١ ـ يجب ان تتحرك الكاميرا بأسلوب غير ملحوظ بالنسبة لمشاهد البرنامج حتى لايؤثر ذلك على درجة

تركيزه واهتمامه بمناط الحدث فاحساس المتفرج ورؤ يته للكاميرا وهي تتحرك تخرجه من اندماجه في متابعة العمل الدرامي الا اذا تعمد المخرج ذلك من خلال برنامجه الاستعراضي أو الغنائي أو برنامج كوميدي مضحك أو بعض برامج اللقاءات التليفزيونية (مجلة التليفزيون ـ تقديم عفاف عبد الرازق واخراج محمد عبد النبي).

٢ ـ اذا كانت الكاميرا مثبتة على لقطة معينة وأردنا عمل استعراض بها لتركيزها على شيء آخر في نفس المكان فهي لاتتحرك فجأة من هذا الشيء الى ذاك الا اذا كانت مصاحبة لحركة شخص أو أي شيء يتحرك في نفس الاتجاه وذلك حتى لاتجذب انتباه المتفرج خارج مضمون العمل الدرامي، وكذلك لأن الرؤ ية العادية للمشاهد لاتستطيع احتواء هذه الحركة، فالانسان اذا ركز ناظريه على شيء ما في جانب من الحجرة ثم فجأة أدار رأسه الى الجانب الآخر ليركز النظر على شيء هناك فانه سيرى الشيئين ممتزجين ببعضهما ولذا وجب أن يحدث الانتقال في الرؤ ية بصورة تدريجية. ولكن الاستعراض الشديد السرعة بالكاميرا (whip pan) في

بعض الاحيان يكون له تأثير هام في ايقاع العمل الدرامي فيستخدم عندما نريد أن نتجاهل التفاصيل أو نمر عليها مروراً عابراً، وتختلف حركة الكاميرا هنا عن اسلوب القطع فهي هنا تعطي احساساً عاماً بمكان الحدث. اما الـ (slow pan) الاستعراض البطىء بالكاميرا يجب الاقلال منه لانه يبعث على الملل الا اذا كان لايضاح مفهوم خاص له علاقة وثيقة بالعمل الدرامي، فاستعراض الكاميرا البطىء لغرفة الطفل الذي ذهب في حادث وتركيزنا ببطء على مكتبه وسريره وأدواته وباقي محتويات الغرفة لاشك أنه من أساسيات العمل الدرامي في هذا الحالة، ولكن يجب عدم الاطالة وعدم تكرار الاستعراض البطىء في العمل الفني الواحد.

٣ ـ لاترجع بالكاميرا اثناء الاستعراض الى الوراء عكس اتجاه الحركة لأن ذلك يعطي تأثيرا قبيحاً وبغيظاً، الا اذا كان الشخص الذي تتبعه الكاميرا قد استدار وتحرك في الاتجاه المضاد، في هذه الحالة فقط يسمح للكاميرا بعمل) (**Pan**) في عكس إتجاه حركتها الأولى.

٤ ـ تجنب الحركة الدائمة للكاميرا فان ذلك يرهق المشاهد، بل احرص أن تكون هناك دائماً الاسباب المناسبة لكل حركة (القطع ـ المزج ـ الاستعراض ـ الامامية والخلفية) ولاتحرك الكاميرا لمجرد الميل الى تحريكها.

وتذكر أن الانتقال من لقطة الى لقطة بأسلوب القطع يكون غير ملحوظ على الاطلاق مادام يتم في الوقت المناسب بصورة فورية على عكس أسلوب المزج الذي يأخذ مدة أطول في الانتقال ويتم بصورة ملحوظة، ولكن أسلوب المزج لاشك أشد وقعاً في النفس من أسلوب القطع وخاصة لو استخدم في موضعه الحقيقي ووقته المناسب الذي يتذوقه المخرج.

والحقيقة ان هناك حيرة بين استخدام القطع:

ـ ذلك الاسلوب الجاف الخشن ـ واستخدام المزج

ـ وهو اسلوب أصبح عادياً ومبتذلاً ـ فالمخرج بينهما حائر مع كاميراته المقدسة التي يود ان يجنبها الهبوط من تلك القداسة.

٥ ـ لما كان العمل بالتليفزيون يعتمد تقريباً على اللقطات المركزة القصيرة فعلى المخرج أن يجدد من آن لآخر بلقطات طويلة لتريح عين المتفرج وتخرجه بعض الشيء من الاحساس بالضيق داخل تلك اللقطات المحدودة.

٦ ـ عند الانتقال من مشهد لآخر نعطي لقطة طويلة لتوضيح مكان الحدث مع الحرص على تجنب القطع من لقطة طويلة جدا لشيء ما الى اخرى قصيرة (close shot) لنفس الشيء الا من خلال لقطة متوسطة أو استحضار هذا الشيء في مقدمة اللقطة الطويلة قبل القطع على اللقطة القصيرة الا اذا كان الاحساس بالقفز من هذه اللقطة الى تلك مقصوداً أو متعمداً.

○ الاطار:

٧ ـ في اللقطات القصيرة للانسان تجنب ان تبدو الرأس في منتهى الصغر أو في منتهى الكبر أو الى أعلى الاطار أو أسفله، وكذلك تجنب ان يقطع الاطار العلوي، أو السفلي جزءا منها الا اذا كان ذلك بصورة

متزنة كما هو واضح في الشكل التوضيحي. (مجموعة ١)

٨ ـ واذا كانت لقطة الرأس جانبية (prof il) فيجب ان يبتعد الوجه عن طرف الاطار المواجه له. (مجموعة ٢)

٩ ـ يلاحظ أن الأشياء الخلفية في المشهد من الواجب وضعها في مكان بحيث لاتشكل ـ أثناء اللقطة القصيرة ـ مع الرأس صورة غريبة أو تبدو وكأنها تخرج منه. (مجموعة ٣).

١٠ ـ ليس هناك داع لعمل لقطة أوسع من نطاق الحدث، كما انه يجب أن يكون هناك حذر شديد من عمل لقطة ضيقة جداً ولا تشتمل على كل محتويات الحدث.

١١ ـ تجنب اللقطات التي تقطع فيها حافة الاطار الممثل طوليا، بل يجب التصرف بحيث تشمل اللقطة الممثل كله، فان الكاميرا عندما تكون أوسع قليلاً من نطاق الحدث تكون أفضل كثيرا مما لو كانت أضيق منه. (مجموعة ٤).

١٢ ـ تجنب في لقطات المجاميع أن تكون هذه الأخيرة في مستوى أفقي واحد بل يجب أن تكون المجاميع ذات عمق يغطي أكبر جزء من مساحة الشاشة. (مجموعة ٥).

١٣ ـ عند التقاط مشهد لمجموعة من الشخصيات الرئيسية للحدث تجنب أن يظهر أحدهم مختفياً أو نصف مختف خلف شخصية أخرى في مقدمة اللقطة.

ناقش الـ (مجموعة ٦).

١٤ ـ من أجل توازن اللقطة الأخرى أحرص الا تكون عناصر الحدث في أطراف اللقطة ويظل وسطها خالياً، كما انه ليس من المريح أن يبدو وسط اللقطة مشغولا بينما الاطراف خالية، بل يجب أن يكون هناك توازن في شغل فراغ الاطار، ويفضل دائماً اللقطات غير العمودية بل التي تلتقط المشهد من زوايا خاصة حسب احساس المخرج مثل هذه اللقطات المصاحبة لأنها تشكل فراغ الاطار كله. « مجموعة ٧).

١٥ ـ يفضل في اللقطات ذات العمق أن يكون

هناك شيء ما في مقدمة اللقطة وبمقارنة اللقطتين تبدو أهمية ذلك واضحة.

١٦ ـ في اللقطات ذات العمق يجب وضع عمق بؤرة العدسة في الاعتبار.

عمق البؤرة:

هو المسافة بين نقطتين احداهما في أقرب والأخرى في أبعد نقطة عن العدسة وتقعان في بؤرتها ويتوقف ازدياد عمق البؤرة على اتساع العدسة وكذلك على بعد العدسة عن الجسم المراد تصويره وعلى زيادة شدة الضوء، ويلاحظ أنه اذا زاد الضوء لدرجة الابهار فقد تتوقف العدسة عن العمل لضيق فتحتها الذي يعطي عمقاً أكثر للبؤرة.

الانتقال:

١٧ ـ ان عدم استقرار الكاميرا او كثرة اهتزازها وانتقالها من لقطة لأخرى دون سبب واضح ـ تنقص من مكانة المخرج وحذقه.

١٨ ـ من الحمق ان ينتقل المخرج من لقطة لأحدى الكاميرات الى كاميرا أخرى تعطي نفس اللقطة أو

تعطي لقطة قريبة من الاولى ولكن فقط اذا كان هناك اختلاف في نوع اللقطة (شاملة ـ مركزة ـ متوسطة) أو اختلاف زوايا التصوير. أو اختلاف فيما يظهر على الشاشة (مادة اللقطة). ناقش (مجموعة ٨).

١٩ ـ عند القطع للانتقال من لقطة قصيرة مركزة على شخص ما الى لقطة مركزة على شخص آخر يجب أن يظهر هذا الاخير بنفس حجم الأول الا اذا كان المقصود هدف خاص من اظهار أصغر أو أكبر ممن ظهر اولا على الشاشة.

○ الزوايا

زوايا التصوير:

٢٠ ـ يجب مراعاة زوايا التصوير وخاصة عند الانتقال. بين اللقطات التي يظهر فيها الاشخاص بصورة واضحة ومركزة حيث يظهرون وهم العناصر الاساسية في هذه اللحظات.

واليك هذه الرسومات التوضيحية التي تظهر في صفحتين احداهما تمثل اللقطات الصحيحة والاخرى

تشتمل على لقطات خاطئة. ناقش وقارن بين (مجموعة ٩، ١٠).

٢١ ـ عند القطع بين اثنين في محادثة تليفزيونية يراعى انه اذا كان احدهما يتجه بوجهه يسارا، فيجب ان يتجه الآخر بوجهه جهة اليمين فان ذلك يعطي احساساً عند المشاهد بربط الحوار بين المتحدثين، فاذا قارنا بين اللقطات في (مجموعة ١١).

فلا شك أننا نفضل اللقطتين جـ، د.

٢٢ ـ عند اخذ لقطة لمجموعة من الممثلين ينظرون الى شيء ما خارج نطاق اللقطة يراعى ان يكون هناك نقطة محددة للنظر اليها والا يختلف مستوى خط النظر بين واحد وآخر.

٢٣ ـ ويستخدم اتجاه نظر الممثل او الممثلين لاعطاء احساس بما لايمكن تصويره. داخل الاستديو، كأن يتجه نظر الممثل من اليمين الى اليسار مع اذاعة المؤثر الصوتي عن تحرك قطار ـ مثلاً ـ فيشعر المشاهد فوراً بأنه يوجد فعلاً قطار يتحرك في اتجاه حركة عين الممثل. وخاصة لو صحب ذلك حركة بالاضاءة والديكور.

٢٤ ـ تجنب الوضع الخاطىء للكاميرات: وهو الوضع الذي تكون فيه الكاميرات وجهاً لوجه وتقوم بتصوير نفس الشيء فمثلاً في سباق الخيل اذا وضعنا الكاميرات بالوضع الموضح (مجموعة ١٢)، فانه عند القطع بين الكاميرا والاخرى تظهر صورة منهما تتجه فيها الخيل اتجاهاً مخالفاً للواقع.

ولذا يجب أن توضع الكاميرات في مثل هذه الاحوال ـ مباريات الكرة مثلا ـ في جانب واحد من المادة المصورة كما هو موضح (مجموعة ١٣) ويبدو أثر ذلك حسنا عند القطع بينهما.

٢٥ ـ عند القطع بين الكاميرات أحذر أن تقفز المادة المصورة من جانب ـ في اللقطة الاولى ـ الى جانب آخر ـ في اللقطة الثانية ـ فان ذلك بلا شك يبدو مثيرا للضحك والسخرية.

فاذا دققنا النظر في (مجموعة ١٤). للاشخاص والكاميرات، سيكون نتيجة القطع بين الكاميرتين تبدو كما هو موضح بالشكل وتبدو السيدة في هذه الحالة كما لو كانت قد قفزت من مكانها.

ويمكن تلافي تلك النتيجة عندما يكون وضع الكاميرات كالآتي:

○ **لقطة شاملة**

○ ثم لقطة متوسطة. ناقش (مجموعة ١٥)

وفي هذه الحالة لايشعر المشاهد بما تريد الا يشعر به وليس تطبيق هذه القاعدة على الاشخاص فقط بل تطبق على الاشياء والمواد المصورة.

ففي الوضع المبين في (مجموعة ١٦) يبدو اثنان من المتحدثين يجلسان وجها لوجه الى جانبي المنضدة فعند القطع بين الكاميرتين يقفز الورد فوراً من طرف الكادر الى الطرف الآخر ولذا يجب تغيير وضع الورد أو تغيير زوايا التصوير.

٢٦ ـ أحذر اللقطات المتقاطعة فانها تجعل المادة المصورة كما لو كانت تقفز دون ـ استقرار في اتجاهات مختلفة وبمناقشة (مجموعة ١٧) ففي الشكل الأول تظهر بوضوح اللقطات الخطأ عند القطع ـ فاذا صححنا القطع يأتي بنتيجته لاشك انها مناسبة تماماً وتعطي التأثير الحقيقي لدى المشاهد..

٢٧ ـ وعند القطع بين الكاميرات تراعى الزوايا التي تتجه بها الكاميرات ناحية المادة المصورة وعندما ناقش مجموعة ١٨ يتضح لنا أوضاع الكاميرات الصحيحة من الأوضاع التي تؤدي الى نتيجة خاطئة عند القطع.

٢٨ ـ في اللقطة المركزة ـ الضيقة ـ احذر ان يهرب منك شيء كان من الواجب أن تشمله اللقطة. وهذا الأمر يستدعي عناية ويقظة خاصة من المخرج والمصور.

٢٩ ـ لايسمح المخرج مطلقاً ان يختفي وجه الممثل خلف ممثل آخر فوق صدر اللقطة بل على واحد منهما ان يتحرك يساراً أو يميناً قليلا حتى يظهر الآخر بوضوح في اللقطة كما ان ظهور رأس الممثل في مستوى يعلو رأس ممثل آخر شيء غير مقبول.

٣٠ ـ بقدر الامكان تخير زاوية للكاميرا تكون في المستوى الافقي للرؤية بالنسبة للشيء المقصود تصويره لأن ذلك يعطي احساسا للمشاهد وكأنه يرى الشيء رؤية مباشرة ولاتستخدم اللقطات العلوية أو السفلية الا اذا كان العمل الدرامي يستدعي ذلك، ومن أجل

اعطاء أحاسيس خاصة لدى المشاهد، تتطلبها حبكة العمل الفني.

٣١ ـ لاتدع الممثل **أو** المتحدث ينظر في مواجهة عدسات الكاميرا الا اذا كان المقصود اعطاء احساس للمشاهد أن الحديث يوجه اليه شخصياً.

○ التعليق

٣٢ ـ وبالنسبة للصوت يوجد لدى المشاهد احساس خاص بعدم تذوق الصورة دون صوت بل يكره أن يشاهد لقطة سابقة للتعليق الخاص بها فيجب أن تصاحب الصورة الصوت المرافق لها ولامانع أن يسبق الصوت الصورة قليلاً وهذه القاعدة موجودة بالفعل بالرغم اننا لانستطيع أن نحدد لها سببا واضحا.

٣٣ ـ من أخطر ما يؤذي المشاهد أن يرى اللقطة المصورة تعبر عن شيء معين بينما الصوت المعلق أو الحديث يدور عن شيء آخر يختلف اختلافاً تاماً عن موضوع اللقطة فانه من الصعوبة جداً أن تحصل العين والأذن في لحظة واحدة على معلومات متناقضة.

٣٤ ـ عند وجود التعليق مكتوباً أسفل اللقطة يجب

ان يراعي بمنتهى الدقة وجود التباين في الايقاع اللوني بين الكتابة وخلفية اللقطة فعندما تكون الكتابة سوداء يجب أن تكون الخلفية في لون مضاد لها حتى يسهل على المشاهد قراءتها.

٣٥ ـ التعليق حسب الصورة يجب ان يكون بسرعة مناسبة فالتعليقات البطيئة جداً تكون منفرة والتعليقات السريعة جداً مزعجة. وأفضل السرعات هي تلك التي يقرأ عندها التعليق بصوت مقبول وسرعة مريحة..

٥ ـ الموسيقى التصويرية:

٣٦ ـ في البرامج التي تصاحب اللقطات فيها موسيقى تصويرية حاول ان يكون النقل بين اللقطات موافقاً للايقاع الموسيقي المصاحب للبرنامج، فمن الكريه ان تكون الموسيقى والصورة تعملان في وقتين متعارضين بل يجب ان تكون وقفات احداهما تتفق ووقفات الأخرى ويجب أيضاً ان يحرص المخرج على النقل في نهاية الجملة الموسيقية والتي تناسب النقلة المرئية (الصورة)..

٣٧ ـ يجب الا تتوقف الموسيقى التصويرية الا في

نهاية الايقاع الموسيقي لأنه من المزعج جداً للأذن أن تتوقف الموسيقى قبل ان يكتمل الايقاع كله الا اذا كان التلاشي الموسيقي تدريجياً وببطء شديد وبحيث ألا يتنبه أحد الى منتهاه كأن تختفي الموسيقى وراء الحوار أو أي صوت آخر ولايحق أن تتوقف الموسيقى بغتة واحدة الا اذا انغمرت بصفة مفاجئة وراء صوت أقوى وأعلى.

٦ ـ أساسيات:

٣٨ ـ من المنفر جداً للعين أن يدمج المخرج بين لقطتين لكاميرتين تتحركان أو كاميرا ثابتة واخرى متحركة او العكس وخاصة لو كانت الكاميرا تتحرك حول محورها الرأسي حركة سريعة ولايسمح بذلك الا اذا كانت حركة الكاميرات في اتجاه واحد وبنفس السرعة المنتظمة تماما ولكن رغم ان هذه القاعدة تنتهك في العمل السينمائي لأن الشاشة الكبيرة تقلل من التأثير السيء بهذا الاندماج فان الكثيرين يشعرون بأنها ضرورة من الناحية الفنية، وان الادماج لابد أن يحدث بين كاميرات ثابتة، وتكون الحركة نابعة من داخل الموضوع، دون أن يتعرض اطار اللقطة للحركة.

٣٩ ـ يكون النقل مفضلاً عند وجود حركة داخل الاطار كأن تلتقط الكاميرا الممثل وهو في حركة الجلوس أو القيام، وحتى في اللقطات المركزة (للنصف العلوي من الجسم مثلا) يفضل أن تكون الرأس في حالة حركة لحظة النقل.

فان كانت اللقطة تنقل لنا رجلا يمشي الى كرسي ويجلس عليه وذلك من خلال لقطة طويلة، وأراد المخرج أن ينقل الى لقطة مركزة فانه يأخذ المشي كله وجزءاً من حركة الجلوس في اللقطة الطويلة ويكمل حركة الجلوس من خلال بداية اللقطة المركزة والعكس عند الوقوف تأخذ جزءاً من حركة الوقوف في اللقطة المركزة والجزء الآخر في اللقطة الأطول مع ملاحظة أن تكون الكاميرات ثابتة عند النقل، ومن هنا يتضح أهمية ان تنبع الحركة من داخل المادة المصورة وليست عن حركة الاطار الخارجي فان هذه القاعدة تخفف من احساس المشاهد بالانتقال بين الكاميرات.

٤٠ ـ قد يكون الانتقال من أجل أسباب درامية بحتة كان يفضل المخرج الشخص الذي يتحدث ويأخذ له لقطة مركزة أو لبيان رد فعل أو رد فعل متوقع وقد

يكون الدافع الى النقلة حركة بسيطة مثل النظرة فعند تصوير الممثل جالساً الى مكتب ونسمع طرقة فيلتفت الممثل الى الباب، هنا. . . تنقل الى ما يراه، شخص يدخل من الباب، والنقلة هنا غير ملحوظة رغم ان الحركة الصادرة صغيرة جداً فهي فقط مجرد أن غير الممثل اتجاه العين أو زاوية الرؤية الا اننا لاننكر انها حركة ترضى غريزتنا كمبرر لعمل النقلة بين الكاميرات.

٤١ ـ لاتنقل من لقطة طويلة لشخص ما وبصفة مفاجئة الى لقطة قصيرة ومركزة لنفس الشخص لأن ذلك يعطي احساسا بالقفز في اتجاهه ويمكن تلافي هذا الاحساس بعمل لقطة متوسطة أو لقطة متدرجة.

٤٢ ـ قبل النقل الى مشهد جديد حاول ان تعطي لقطة طويلة لاستعراض محتويات المشهد وتعريف المشاهد بأبعاده.

٤٣ ـ عند دخول ممثل لأي مشهد حاول ان تعطيه لقطة مركزة وخاصة لو كان دخوله للمرة الأولى في العمل الذي تخرجه حتى تتيح للمشاهد فرصة التعرف عليه.

٤٤ ـ عند القطع بين الكاميرات اثناء الحوار ليس بالضرورة انتظار انتهاء الحوار بل من ـ الممكن القطع اثناء استمرار الحوار من لقطة طويلة الى قصيرة وذلك عندما يكون المتحدث هو مناط الاهتمام.

٤٥ ـ حاول ان تضع لقطة المادة المصورة في خدمة العمل الفني لاالعكس: فعند التصوير داخل الاستديو لاشك ان المخرج محدود بامكانيات ومساحة أبعادها معروفة أما عند التصوير الخارجي فالمخرج الحاذق يضع كل ما أمامه من مناظر طبيعية ومساحة واسعة وجمهور عريض في اطار لقطاته ليعطي التأثير المناسب خلال انسياب عمله الفني.

٤٦ ـ لاتخرج العمل من أجل جهاز المراقبة

(monitor in control gallery)

ولكن يكون الاخراج من أجل المشاهدين في المنازل، فراجع نتيجة عملك الفني باحساس المشاهد لاباحساس العاملين في مجال التليفزيون.

٤٧ ـ ان جهاز الاستقبال في غرفة المراقبة دائما يعطي صورة أفضل بكثير من أجهزة الاستقبال الموجودة

في المنازل أو المقاهي فالمشهد الذي تستطيع رؤ يته بوضوح على الـ (monitor)من خلال لقطة متوسطة قد لاتستطيع رؤ يته على نفس درجة الوضوح بتليفزيون المنزل الا من خلال لقطة قصيرة ومركزة.

٤٨ ـ ويجب ان تتذكر ان الصورة في الاطار واسعة ولكن خافتة دائما تقطعها فاحذر في كل الاحوال ان تقع أحداث المشهد عند هذه الحافة.

٤٩ ـ لتعلم جيداً ان هناك ـ ولـو القليل ـ من المشاهدين يرون برامجك كي يتلمسون لك الأخطاء.

٥٠ ـ لتكن على حذر يا صديقي المخرج، ولترجع لقراءة النقاط السابقة من فترة لأخرى فانها ستعطيك في كل مرة مفاهيم جديدة غير تلك التي أدركتها عند قراءتك لها أول مرة، وكلما ازدادت خبرتك العملية في مجال الاخراج التليفزيوني كلما ازداد احتياجك الى الرجوع لتلك النقاط.

أحفظ هذه الكلمات

back projection — طريقة لعمل خلفية صناعية للمشهد وذلك بعرض فيلم أو شريحة على شاشة نصف شفافة خلف المشهد وذلك عند تعذر تصوير المشهد في مكانه الطبيعي أو تعذر عمل ديكور مناسب للحدث.

ground -back هو ذلك الجزء من المشهد الذي يبدو في قاع المنظر ويوضح الجو العام أثناء أخذ لقطة لهذا المشهد.

boom the — sound boom الذراع الذي يحرك الميكرفون قريباً أو بعيداً عن الممثل حسب التأثير الخاص الذي يرجوه المخرج ويجب في كل الاحوال ـ أن يكون بعيداً من مجال اللقطة.

camera man الشخص الذي يجهز الكاميرا للعمل ويركزها على هدفها

camera script التدوين الكتابي الذي يوضح على جانب من صفحاته كل ما جاء في الحوار وعلى الجانب الآخر اللقطات وحركة الكاميرا وكل التفاصيل الفنية الأخرى.

close shot لقطة تبدو فيها المادة المصورة كبيرة وواضحة.

close up أعطاء لقطة كبيرة وواضحة.

control room (gallery) الغرفة التي يستطيع المخرج ان يحس من خلالها أعماله التي ينفذها في الاستديو وتمكنه أجهزة هذه الغرفة من الاتصال بفريق العمل واعطائهم أوامره وتعليماته

cue تعني اشارة خاصة متفق عليها لبدء أي عمل وهذه الاشارة قد تكون حركة أو كلمة أو صوتا معينا ونحن نعلم أن كل الكاميرات لها اشارات ضوئية حتى يعلم الجميع متى تكون (على الهواء).

cut انتقال فوري من كاميرا لأخرى وتعبر عن استمرار الحدث في نفس اللحظة.

Dissolve or mix مزج تدريجي بين لقطتين تظهر الثانية بينما تختفي الأولى بصورة تدريجية وتستخدم هذه الطريقة عندما نريد اعطاء احساس مرور وقت بين هذه وتلك.

Eye — line مستوى الرؤية عند الشخص أو زاوية الرؤية.

foreground صدر الصورة ـ أمامية الصورة الأقرب للكاميرا.

Operator مهندس الصوت أو الذي يعطي المؤثرات الصوتية من غرفة التحكم الصوتي.

Head room المسافة الحالية بين أعلى نقطة من المادة المصورة وأعلى الشاشة.

individual لقطة تحتوي على شخص واحد فقط.

inaly تطعيم اللقطات التليفزيونية بلقطات

مصورة بكاميرات أخرى ودعم كل هذا برسوم أو صور.

live T. V. نقل على الهواء. اذاعة خارجية مباشرة.

long shot لقطة تبدو فيها المادة المصورة صغيرة نظرا لبعد المسافة بينها وبين الكاميرا

Mid shot لقطة متوسطة وهي تقريبا التي تظهر الممثل حتى الركبتين.

monitor جهاز تليفزيون موجود في الاستديو أو غرفة التحكم ويعطي صورة - دون صوت - لتلك اللقطات المنبثقة من نفس الاستديو.

Mute صمت - صورة فيلمية لاتتضمن أي حركة صوتية.

on the air على الهواء، يقال ان الاستديو على الهواء عندما يكون البرنامج يذاع مباشرة للجمهور والاستديو الموجود به عدة كاميرات تكون دائماً واحدة منها على الأقل تعرض على الهواء مباشرة.

pan	استعراض عام للمكان بواسطة ادارة الكاميرا يمينا أو يسارا على محورها الرأسي.
preview	فحص الصورة قبل عرضها على الجمهور، وقد تحمل الكلمة معنى اسم نفس الجهاز الذي نفحص عليه الصورة قبل العرض.
Roller caption	شريط مكتوب كمقدمة للبرنامج ويتحرك امام الكاميرا بشكل دائرة على محور أفقي.
Stroling	احساس أو تأثير غير مريح يحدث بسبب عدم التناسب في حركة المادة المصورة وحركة الكاميرا.
studio floor manager	هو ممثل المخرج داخل الاستديو وعلى اتصال دائم به اثناء العمل بواسطة سماعات خاصة لتنفيذ تعليماته اثناء تواجد المخرج في غرفة التحكم (مدير الاستديو).

subject الشخص أو المادة الموجودة أمام الكاميرا.

superimpose الانتقال من لقطة احدى الكاميرات الى أعلى نقطة لكاميرا أخرى ثم توصيلهما ببعضهما وذلك يعطي احساساً بأن احدى اللقطتين تظهر من خلال الأخرى.

Teiecine فيلم للعرض بالتليفزيون وقد يشمل البرنامج كله أو يغطي جزءا منه فقط.

Three shot لقطة خاصة لاتشمل سوى ثلاثة أشخاص (لقطة ثلاثية).

Two shot لقطة لاتشمل سوى شخصيتين فقط (لقطة ثنائية).

Tilt تحريك الكاميرا قليلاً الى اعلى أو أسفل.

Track تحريك الكاميرا للامام أو الخلف، ويقال Track in لاعطاء لقطة مركزة وضيقة، Track out اعطاء لقطة طويلة واسعة.

Videotape شريط مغناطيسي يسجل عليه الصورة والصوت لطريقة متوافقة وهي عادة

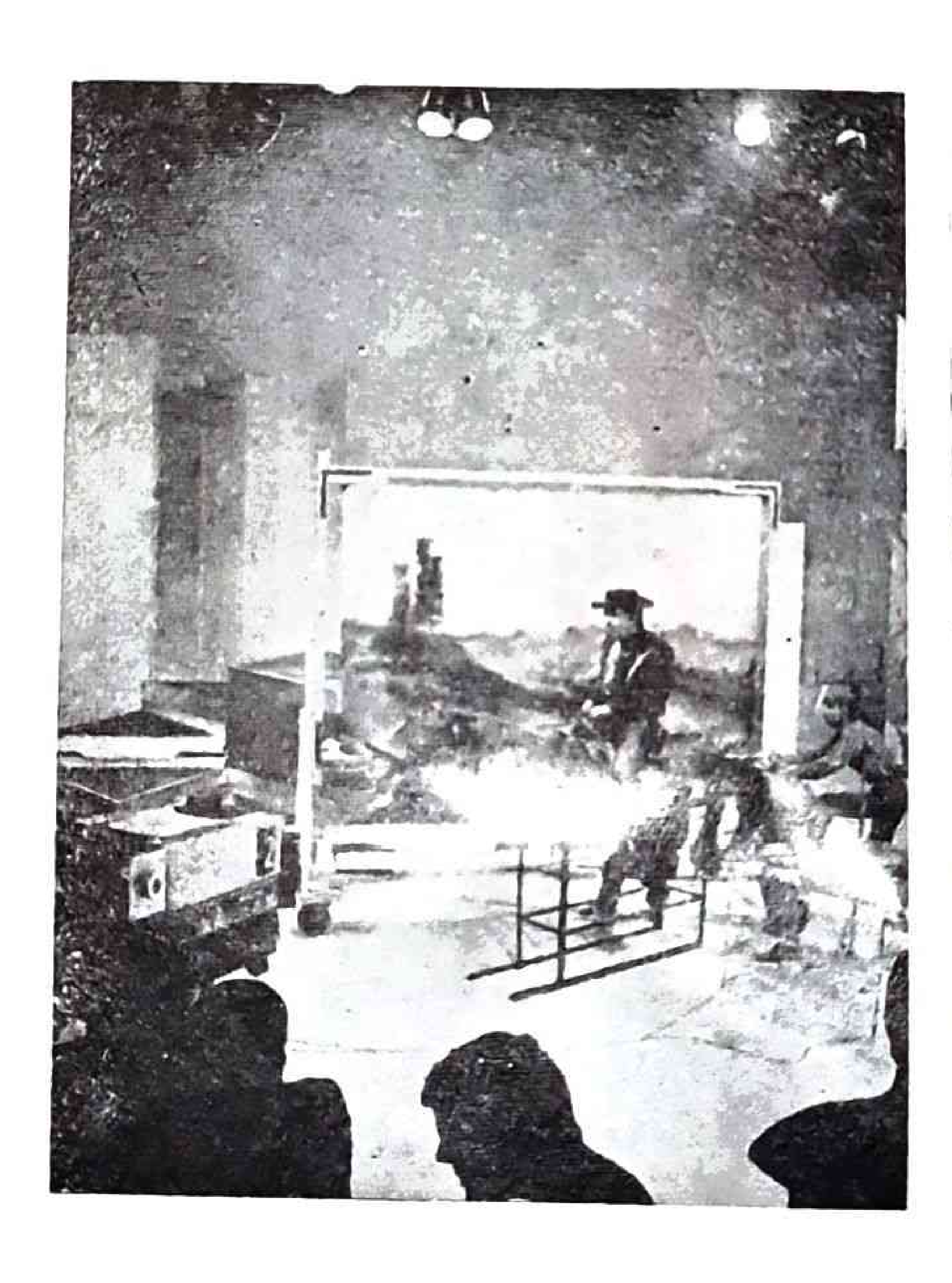
الاشـــرطـة المستعملة في التسجيــلات التليفزيونية .

View finder الشـاشـة الصغيـرة المـوجـودة في خلفيـة الكاميرا والتي يستطيع المصور أن يحدد من خلالها اطار الصورة المنبعثة من كاميرته.

Vision mixer الشخص الـذي يقوم ـ حسب تعليمـات المخـرج ـ بتنفيـذ القـطع أو المـزج بـين الكاميرات أو تلاشي لقطة داخل أخرى .

Wipe بازالة اللقطة بطريقة فنية مبتكرة .

Zoom lense عـدسة مصنـوعة خصيصـا لتغير زاويـة التصوير تماما .



خلفية صناعية للمشهد

تذكرْ أن

(أ) الاخراج:

هو فن اخفاء الفن.

وهو خلق الايهام من الواقع، والمقدرة على نقل المتفرج من أول لحظة الى عالم واقعي من نوع آخر ليدرك أمورا غير حقيقية مع ملاحظة أن هذا الادراك يجب ان يكون لاشعوريا.

(ب) المخرج

له مهارة ودقة وحساسية وقوة تخيل.

وله حلم المعلم، وكفاية المدير، وقدرة على التنظيم ولاتنعزل هذه الصفات واحدة عن الاخرى.

(جـ) خطوات الاخراج:

١ ـ تحليل العمل:

تمحيص الموضوع الهدف منه بلورة الافكار فنيا.

٢ ـ دراسة الشخصيات:

تحليل لأبعاد الشخصيات والتوفيق بين الشخصيات والشخصيات المؤدية.

٣ ـ التخطيط الحرفي:

الاشراف على تنفيذ ما يأتي:
تخطيط أرضية البرنامج
تصميم الديكور وتوزيع الاضاءة
المكياج والملابس
المؤثرات الصوتية
اللافتات
الافلام والشرائح المكملة

٤ ـ التخطيط الحركي:

تخطيط حركة الممثلين أو الملقين.
تخطيط حركة الكاميرات.
(التخطيط الحركي قد يكون مدونا قبل التسجيل وقد يكون تلقائياً وقبل التسجيل بلحظات).

٥ ـ التدريب:

١ ـ قراءة النص
٢ ـ شرحه لفريق العمل لتوضيح أهدافه.

٣ ـ التدريبات الجزئية للعمل.
٤ ـ تدوين الملاحظات في نسخة الاخراج.
٥ ـ تدريبات المواصلة للعمل كله.

٦ ـ التسجيل:

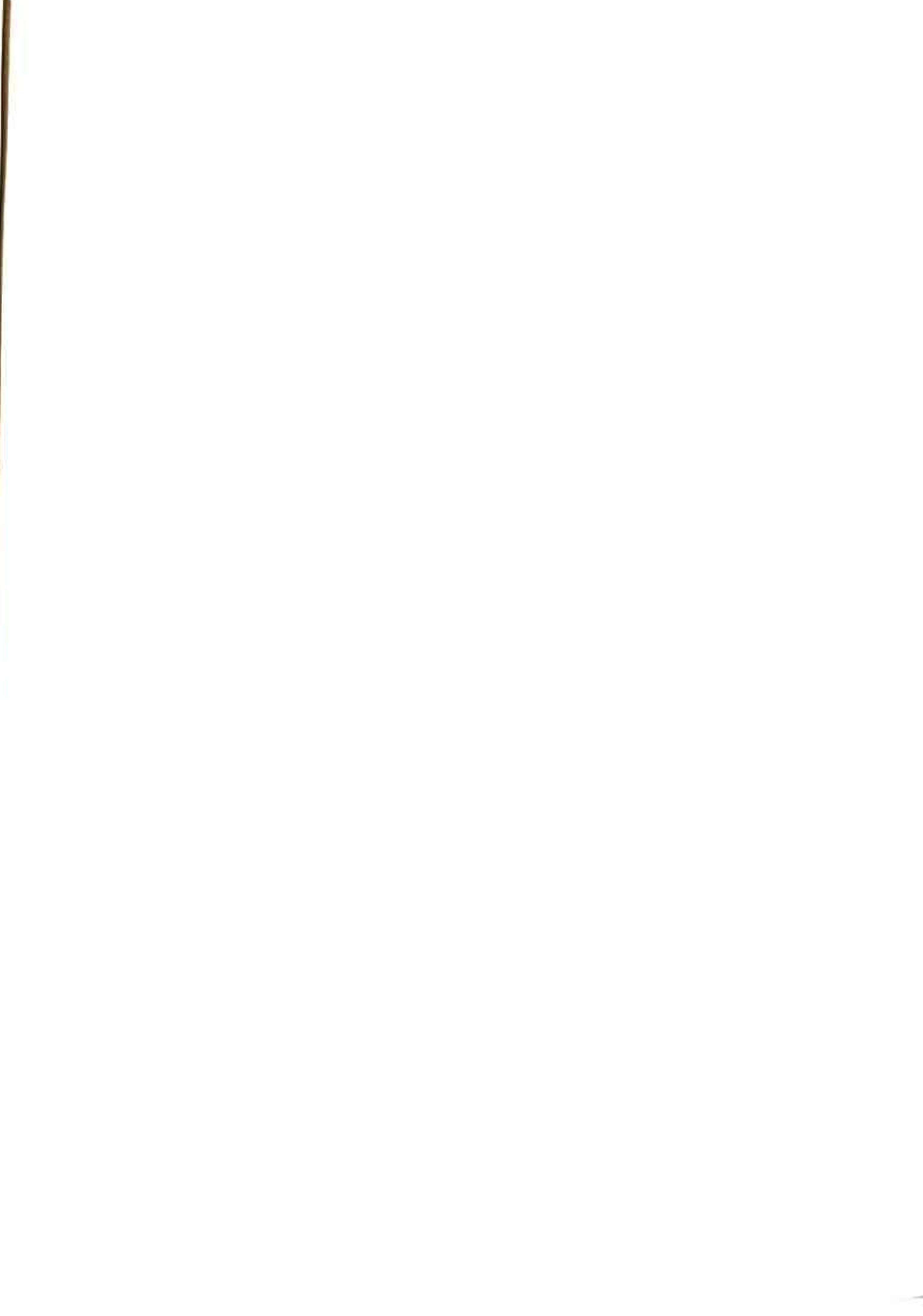
التواجد بالاستديو
مراجعة الفنيين
مراجعة تنفيذ التخطيط الحرفي على الطبيعة

التدريب الشامل لفريق العمل ويلاحظ تنفيذ التخطيط الحرفي والحركي.

التجهيز والاتصال بغرف الفيديوتيب والتليسينما والمراقبة.

تنفيذ تسجيل البرنامج
الفحص بعد التسجيل.

وأخيراً لاتستطيع الكتب أو النظريات ان تغني عن الذكاء والتخيل والرغبة في بعث الحياة فيما كتبه مؤلف أو معد البرنامج التليفزيوني.



الفهرس



المركز العربي
للثقافة والعلوم

طباعة . نشر . توزيع